

ننوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

مركز زمان للموسيقى التقليدية ■ إطار نظري للتطور التاريخي
للدولة الأمانية ■ نحو رؤية لغوية عربية ■ التاريخ العالي وسعود
الراوي ■ ما هي الأمة؟ ■ النظري، الواقف والإحاطيات ■ مأساة الإحلاج
الماصر ■ حوار مع غوثيو كورتزار، ومع آسيا جبار... واقرأ، جورج
تراكل ■ انستيزيرغر ■ هابرماس ■ إيفان كليما ■ فيصل دراج ■ حيدر
حيدر ■ فرج بيرقدار ■ خوان جلمان ■ بدر الديب ■ أحمد الشهاوي
■ بشير البكر ■ سعد البازعي ■ محمد علي شمس الدين ■ أمنة الربيع
■ رسمي أبو علي ■ محمد الفزي ■ جرجس شكري ■ عبد المنعم الجسني
■ هدية حسين ■ زيد مطيع دماج ■ يوسف القعيد ■ حسن رشيد
■ محمد سيف ■ فاروق سلوم ■ مقيد نجم ■ أحمد الرحبي ■ مي
التمساني ■ هاجع عبدالسلام ■ فاطمة الشيدي ■ محمد حلمي
الريشة... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الرابع والثلاثون - أبريل ٢٠٠٣ - محرم ١٤٢٤ هـ





▲ صورة بعدسة الفنان محمد المعولي - سلطنة عُمان

► القفص الأول : لوحة للفنان التشكيلي محمد شبيعة - المغرب

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

محرر

يحيى الناعبي

العدد الرابع والثلاثون

أبريل ٢٠٠٣ م - محرم ١٤٢٤ هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الاسماء : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالاً عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالاً عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان .

الموسيقى طوال الليل حتى انفجرَ المحيطُ المتأخُمُ واكتسح المدينة

كاميراتٍ مثبتةٍ على مفاصل العمائر والمباني في المدينة الكبيرة - ظلّ يركض حتى انقطع نَفْسُهُ وأخذ الدوار. حاول أن يستجير، أن يصرخ وسط صغير ذلك الفضاء الموحش لكن صوته تكسّر في أحشائه كالزجاج الهش، وحين سقط للمرة الأخيرة على مخمل الرمل المتماوج، أحسّ بذلك الشوق المحتقن في أعماقه عبر سنين عمره ومجنه، أحس بروحه تلقي وتذوب في جسد المكان. وينصف إغماضه حدق في النجم المنفرد في متاهة السماء، فرأى نفسه حين كان طفلاً يتقلب ويجري مع الماعز والكباش ذات القرون الكبيرة الحادة، على بساط الرمل وفي ظلاله وكهوفه كطائر أسكره مقدم الربيع؛ وقبل أن تبغته الموجة بهويها الجامع بزغت فيه تلك الإشارة المعبرة عن سعادة الأبد القصوى..

كان المكان على حاله.

وثمة رغبة تطارد امرأة في صحراء

استيقظ في الساعة الثانية ليلاً، جلس على حافة السرير وكأنما على حافة العالم، حائر بما يفعل في هذه الساعة.. قرّر الذهاب إلى الحمام، علّه سيعثر على فكرة ما، وهو في طريقه بتلك الخطوات المتناقلة، حين فكّر أنه عاش في المكان نفسه منذ زمن بعيد، بعيد أكثر من اللازم. وإن ثقل خطواته وخبر جوارحه على هذا النحو، لابدّ أن من كثافة الزمن الذي استشرعه فجأة وهو يخطو في هذا الليل الموهل في عَدَمه، نحو دورة المياه، كحيوان يشعر بثقل حملته،

جلبة رعود خاطفة. الريح تعوي وتموج مبعثرةً طلائع المطر التي لا تكاد تستقرّ على الأرض من شدة العصف؛ وإنّ تضيء البروق النافذة، يستيقظ الرجل من نومه كأنما ترفسه قدم الضوء ليدلف بهاء صحوه الفاص الذي طالما انتظره أمام جفاف سماء بخيلة شعواء.

جلس الرجل الغريب على حافة السرير محدقاً في السقف الذي تنيره البروق حيث يتدلّى شبح المرأة الغائبة - غائبة حتى في حضورها - قام من مكانه على الحافة وتمشى قليلاً محاولاً إبعاد طيف الجسد الجميل، كي يستسلم لوهم مراقبة المشهد بكل جوارحه، وتذكر (كيريكيغارد) حين رمى الخاتم في وجه خطيبته لأنها ستفغله عن المسيح والمطلق، وابتسم قائلاً ربما كان هذا الفيلسوف اللاهوتي الوجودي عميقاً أكثر من اللازم.. أخذ الجسد يحاصره بسطوة الأنثى وغيباها في مثل هذا الوقت الذي تزمجر فيه الرعود والرغبات. دار في جنبات الشقة محدقاً في الأشياء والجدران العارية التي أخذت تتمدد وتتسع مفادرة مواقعها نحو البعيد، حتى رأى نفسه في صحراء لا حدود لتخومها.

كان المطر يهزج والريح تعوي.. وكانت المرأة الراكضة بغياهب عريها فيما يشبه الصحراء. ركض وراءها يسبقه لهاته والرغبة والبرق، وحين يقترب وتمتد يده للإمساك بها، يتعثّر ويسقط على منحدرات الرمل الزلقة. ظلّ يركض من كتيب إلى آخر، بينما يبدو ينظرون من فتحات خيامهم بعيدون ملأوا الترقب والفصول - عيون الجدو التي تشبه

لكنه ماضٍ بها، وعلى حين غرة تبهضه فينوء بحمله. وكالحيوان تقيم أمامه المسافات والوجوه والطرق التي تطارده أشباحها، فيخيلُ إليه، ذلك التخيلُ الذي يفوق الواقع في حضوره الجارف، أنها عبرت حياته منذ قرون.

في منتصف الطريق نحو دورة المياه، أحس بالإرهاق ورغبة التراجع من حيث أتى، وكأنا عليه أن يجتاز صحراء شاسعة وأليمة. توقّف أمام الستائر الزرقاء اللاصقة بزعاجها من غير حركة. كانت الريح قد هدأت، والسماء صحو. فكّر أن الطبيعة أفرغت حمولة عنفها في أحشائه. وأن الستائر التي اختارها زرقاء على هذا الشكل لتذكّره بالبحر. فالمدينة لا بحر فيها، هو الذي اعتاد الهرب من حصار الروح واختناقها نحو البحر كتميمة وملأه ما أحوج سكان الصحراء إلى ملاذ. وفي الواقع كانت المياه بكافة أشكالها ومنابعها وطقوسها تخفف من نوباته العصبية، وكانت الصابئة من الفرق القديمة التي تعشق المياه والأنهار حتى التوحّد والتقدس..

فكان يقضي ساعات في أعماق ذلك السديم المائي، طفولة البدء، الذي يتقدم البحر مواكبه الأزلية، حين لم يكن هناك خلق خارج المياه وعوالمها، حين لم يكن هناك بشر على الأرض..

كانت المياه المائجة بأعياد أسلافنا، الغابرين.



كان الصباح قد استقر على جبهة العالم، عالم المدينة الذي يعيشه هذه اللحظة، وهو مازال على السرير، يحاول القيام وعمل ما ينبغي عمله في طقس الصباح الذي راقب طلوعه المتكاسل وهو يتمدد ويتذاب على ظهر المدينة وأشلائها المبعثرة في الجهات كأنما بفعل صاعقة تصفقتها قبل قليل. راقب ظهور الصباح حين تفكسه العتمة، ممناً نفسه بعتة تأمل هذا المشهد الحريق.

مشهد ميلاد ((الأضداد)) من أعماق بعضها مشكلة عالم الحركة والحياة، لتستمر عجلة الوجود في طحنها واشتغالها البالغ الشراسة والغفوض؛ حاول إبعاد مثل هذه

الهواجس التي تعكّر صفو المزاج. فالنهار ما زال في أوله، والاكتفاء بمتعة التأمل الجمالي الخالص من الشوائب مثلما كان في الماضي.

ها هو الضباب ينتشر ويعير الشرفة، غامراً المكان بشفافيته ورقته. الأصوات ما زالت في مخادعها محفوفة بالأحلام، وهو على شرفته يرى عناصر الطبيعة تعبّر في مسارها التغيّير كما كانت دائماً، لكنه لا يستطيع الإحساس بأي تفاعل أو مفعّة. هكذا مسرّاً خشبياً- نوع من عطالة في الإحساس - يمسك بوضوح ذلك الصدّع الذي أصاب أعماقه.

قال، ربما بفعل تقادم الأيام والضرر. أو أصابته شظية من
لهب الصاعقة التي تخليها تصف المدينة من غير هواده.
راوده بعض حنين إلى أصدقاء عاش معهم هنا في هذه
المدينة. سيذهب إليهم في المقاهي التي يجلسون فيها
دائماً، يلعبون الطاولة ويدخنون السجائر والشيئة
والنعيمة. ربما سيتغير المزاج، ويقضي نهراً مرحاً
كالعادة، سرامي الكلام الثقافي والنكات والهرج إلى أقصى
أفق العبثي الأسود. والهواجس التي تثقل الجسد بشكل لا
مبرر له، سنحولها إلى فكاهة وخفة، سنحررها من ثقلها
وجهاتها ولو لبعض الوقت.

فالحياة، كما هو شائع، لحظة تُعاش، وكم من تلك اللحظات التي عشناها مع الأحياء والموتى على السواء.

شفت هذه الخواطر طريقها إلى منطقة التفتيز في رأسه. دفعته بسرعة إلى حلالة ذقنه وارتداء ملابسه. شرب قهوته وهم بالخروج؛ وقبل أن يتجاوز عتبة الدار، اعتراه ذلك الدوار البسيط الذي يعاوده، فرجع، مفكراً بإرجاء اللقاء إلى يوم آخر.



كيف قذفت به الصدفة إلى هذا المكان الذي يعجّ بالمشركين والأشباح؟ مناسبة عيد أو مولد على ما يبدو، هو الذي يهرب من المناسبات الاجتماعية، أيا كان نوعها، إنها تزيد من كآبته وعزله. ما الذي أتى به، أيسبب مجاملة عائلية، أتمه أسباب أخرى؟

الخلق أجمع. هل ولد في العصور الجوراسية حين كانت الديناصورات والزواحف تتربع سدة الكون والمكان؟ أم قبلها وبعدها، وحينئذ نحس أن الكائنات تتخلق من الخيال الفرعوني الخصب أكثر من الوقائع. وهل ثمة فرق بين الاثنين؟

التاريخ البشري والحيواني حتى ما بعد الأسطوري والخرافي، يبقى مجرد مقاربات واحتمالات، وليست هناك حقائق نهائية بالضرورة. حتى ما يحدث اليوم يخضع للتزوير والبثّر والتشويه، فما بالك بالتاريخ البعيد. لكن ذلك التاريخ الذي شط في نايه بخرافته وظل واقعه القليل، أكثر صدقاً وعدوية وأكثر طزاجة، حين نقرأه من تاريخ أحداث الأسس واليوم. هل هو الحنين مرة أخرى إلى ما توارى واندثر، أم أن عصرنا الراهن بكل اكتشافاته الأكثر فتنازلة وإشارة على السطح، أصبح في جوهره مفلساً وجافاً ويبدأ لا يستطيع تحريك الروح والمخيلة؟ عصر الضخامة والتراكم الكمي والإعلان، الذي تشحب فيه الأرواح والأفئدة وتفرق في مستنقع المتعالم البليد.

الغراب مازال منتشياً بنعيقه الذي لا ينقطع. غراب الشؤم المتداول في الحياة والأشعار، غراب (الآن بو) غراب الربيع الخالي والمدن الحضارية الكبيرة. فهو موجود على خارطة العالم المتناقضة جمعاء، مثله مثل ذلك النوع من العصافير الذي نشاهده في كل مكان. إنه المتكيف الأكبر

مع كل البيئات مهما تابعت بينها المسافات والفرق. لقد حُفَّت الذاكرة والأدب بالقنوط والتشاؤم من حضور الغراب ونعيقه. وأنا في هذه اللحظة لا أرى ذلك صحبياً. فسوته لا يزعجني على الإطلاق. ولا أبالغ في القول، أنني معه على ألفة ورضا. فهو ينتشلي من هواجس تفترس أعماقي، إنه لا يوقدها ولا يذكيتها، كما جرت عادة فهمه. إنه أكثر كرمًا ورقة. كرم يصل حد البهجة والأنس.

هذا الوعي العدواني تجاه الغراب، ربما هو الذي جعله حذراً تجاه البشر، رغم ظاهر ألفته، تظل نواياهم وكوابيسهم، تطارده في نومه. وكم مرة حكم برصاصة تخترق أحشاءه، أو بالوقوع في فخاخ الحقد اللامرئية. وهو في حذره هذا

رأه يحدّق بين الجموع بعيون زائغة مفعمة بالتذكّر والغياب، حائراً مرتبكاً أكثر وحشة من رجل يقاد إلى المفصلة. كانت الجموع تتدافع للتهنئة والعناق. لاحظ بوضوح أن هذه المحبة وهذا التضامن يصب في دهليز الكذب والنفاق، وليس في القلوب إلا الضغينة والبغضاء. هذه العناصر وحدها التي تتكاثر وتنمو كشجرة خبيثة عملاقة، وليس تمثل ماضي التضامن الإنساني في حيكته المنقرضة، إلا غطاء لمآرب أخرى، وتمثيلاً أكثر سماجة وثقلاً.

رأه بين الجموع يحدّق في الأرض الصخرية بنظرة يتطأير منها شرر غضب ومقت، لتسقط مستسلمة على رؤوس الجبال المحيطة. يحاول أن يستجدي ومضة جمال غارب حين عبرته لمسة حانية من وجه أمه، فأحس بشيء من الطمانينة التي لم تلبث أن تعيده إلى سيرة حيرته الأولى.

فهذا المكان الذي تتزاحم فيه الحشود، ما علاقته بأمه وطفولته وحقول أعماقه النائية، ما علاقته بالنهارات التي يخرج فيها الأطفال من المدارس ليدخلوا في شجاراتهم المعبودة، مفعمين بغبطة اكتشاف الرجولة، ما علاقته بصباحات الغجر والقطا في قضاء يقطر الأبد من تخومه اللامحدودة، بفجر صياح الديكة والمؤذنين العميان على المنائر المهذمة، لعبة السكاكين والخناجر، والحكايات التي يسردها رواة المساء عن مغامرات واقعية ومخيّلة؟

رأه يمشي وسط الجموع بخطوات لا عزاء لها، تشبه مشية مشيعين وسط صغير الجبال الذي يكثف من جلال الموت ووحشة طوقسه كأنما في جنازة جيش بأكمله، وقع في مجزرة مأكرة.

ما لهذا الغراب لا يكف عن النعيق والنواح ليل نهار؟ أليس من سلالة الغرابان والغداف التي تنام بطبيعتها على جذوع وغدران النخيل والأشجار. وهناك في العالي تبني أعشاشها وتبيض وتفرخ. والتي هي من أكثر السلالات قديماً في تاريخ الأرض السحيق. إذ استثنينا (الصقر) الصقر الفرعوني الذي هو، حسب معتقداتهم، المتقدم السابق على

يشبه اللقلق والصفرى وإن كانا أكثر حدة وذعراً بكثير.
والاثنان يشبهان العقاب في حدة سماعه حسب قول الشاعر
(أسمع من فرخ العقاب الأسحم).

لقد نسي البشر فضائل كثيرة للغراب، في مقدمتها وأكثرها
شهرة، تلقينهم الدرس المفعم بالسّر والذكاء، في موازاة
جثث موتاهم، كي تأخذ راحة، تليق بغائب أبدي. وألا تكون
لقمة جاهزة للضواري والوحوش.

بالأمس رأيت غرابين، قد حطا على حنيفة ماء مرتفعة عن
الأرض، وعلى مقربة من البحر، أخذوا يتبادلان قطرات الماء
عبر متقاربيهما، بحثان بالغ حذّ الجمال الآس، لعلهما ذكراً
وأنثى؛ حطاً على الضفة الأخرى من الكائن المحاصر
بأحوال البراكين والحروب.

مشاهد بحرية

يتلاطم الموج ويزيدُ
فلا أستطيع كتابة حرف
أمام هذا المد الهائج في رأسي.

يترنح الصيادون في الشباك
التي بعثرها البحر، كما يترنح الشاعر
في أصقاع هواجسه وأشباحه،
بحثاً عن درة الخيال البتيمة.

جاء الرجال البحريون..
من بين الضباب البحري أنبلجوا
وعلى وجوههم علامات الليالي الموحشة
والنجوم التي غارت
ولا من دليل.

لم يحملوا طوال حياتهم
أحلام غزو ولا أسلاب.

أوماؤا بتحية عابرة
ورحلو

كانوا هناك يغنون
صيادون ونوارس وعقبان بحر
دلافين مضيئة وأسماك قرش
جنبايات يطلقن (تعاويب) شجية،
كنّ في الماضي ينحدرن مع الرعاة
على الجبال.
كانوا هناك يغنون
ألحانهم تحيي رميم صيادين
في شواطئ مهجورة.

طائر وحيد - أنثى البجع على الأغلب -

وهي تستريح من غناء سفر طويل،
على سفوح الموج، تتلو سورة
الجمال على الأفق المتألئ بالغمام،
لتستأنف الرحلة من جديد.

مشهد القمر في طلعه الأولى
على أديم البحر
ميلاد مجرّ قضيء بحنينها
ضفاف سماء مجهولة.
زفرة العاشق الأولى
فرح الفلاح بنماء غرسه
وسط الجفاف.

القمر الولهان في طلعه الأولى،
في أحضانه، تغتسل العناصرُ
والأبعادُ من صجر أيامها الرتيبة.

حافية على الرمل
تجرين أحصنة لا مرئية

من خطاها نحو حقول البحر
البعيدة.

جميلة في الضوء الخفيف
وفي الظلمة
في الصحو والسكر
وفي بهر البحر الفسح
وجميلة بخطواتك الناعسة
نحو السرين.

البحر حالة هياجه
يقذف كنوزه الخفية
أسراره التي لا تنتهي
فيلسوفاً لحظة انخفاط وجنون
ثور السماء الجامح:
أما لحظة الجزر فيشبه رجلاً
على فراش المرض، لكنه يحلم
أو امرأة في دورتها الشهرية.

امرأة تستلقي على ظهرها
بين الجبل والبحر
على شاطئ البستان المشمس
بشرتها التي تسمّر تدريجياً
تتعهداً بالعناية والمرامح
حتى تصل إلى النصح الاستوائي.
بشرتها التي تربيها
كما تربي رغبتها العارمة
نحو العشيق

على سرير صباحه الثقيل
يصني إلى سيمفونية الموسيقى الأصم
التي ظلت تصدح طوال الليل

حتى انفجر المحيط المتأخّم
واكتسح المدينة.

تذكر أسلافه الرجل
جاءت الموجة المرتجفة بالغضب،
فجرفته إلى أقاصي العالم.

عاودته إغماءة المغيب
وطلعة القمر الأولى
حتى كاد يسقط على حافة الموج
مُعْماً بظلالها السردية.

حرّكت العاصفة الرملية
ضجر الشواطئ
أهدتها حطام سفن
وأحشاء سلطعون
أحلام بحارة غرقوا
وأخرين نأت بهم المياه
نحو الأعماق

الموجة في وثبتها نحو الشاطئ
تلثم شفاة حبيب لا يرى
تغرس فرجها بشوق وحنين
تروي حكاية شهرزاد
المفتوحة على مدارات
تتوالد باستمرار

أصل إلى مشارف النوم
بعد منطقة الأرق بقليل
أرى ديكاً تتسلق الأكمام
البحرية لتساق فوق سلالم من سديم

صداها يطبق الأرجاء
بإنداء الليل وأحلامه المعشبة.

سلاماً على (الصفرد) يا جاري العزيز
شقيق الأرواح والأكمات
على صوتك أصحو
وعلى صوتك ينام البحر
في مساء القرية الكتيب
أتأمل أسراك المذعورة
مندفعة نحو الشعاب
الشعاب الأكثر عزلة بين الجبال
يا نبوءة الظلام

نهارك تقضيه في الصداح والتحديث
نحو أفق الزرقة الشاسع
رغم بشرتك الداكنة
على أرضٍ ما أقطعها على الروح
أسمع نداءك المتدفق
كنيع في صحراء أحلامك
وأرى انائك
تهرع نحو مياه الصوت
لتكون لباسك
في هذا الفراغ الكاسر.

على جاري عادته
عبر الأزمان
بين مدّه وانحسار أموالجه
أرى الأرامل والقتلى
يهرعون نحو الشواطئ والهضاب
عويلهم يلجم الأفق
ليصل كواكب لم تصلها المعرفة
الكواكب تبكي من أجلهم
والبشر ينجزون المذبحة

إنهم إخوتي وأصدقائي.
إنها الحرب في الطرف الأعمق
من جسدي المتطاير
بين أذنية الجند.

جاء القوم، هارين من مصائرهم
نحو البحر
حين وصلوا
لم ينتظروا كثيراً
لم يطلقوا أهة الوصول.
كانت الأساطيل
ترعى قطعانها في عرض البحر
كانت الرؤوس تتطاير كالشظايا
كان الدم القاني
يصبغ الزرقة ويفيض على الكون

طائرة تسبح
كسمكة في هباء السحاب

ينزل المساء على البحر
بعتاده الثقيل
حيث تحتدم السكينة وال رغبات.
نورسٌ يخلق على مقربة
وشراع يذوب في الغروب
مالك الحزين، في ركنه ينتظر الرحمة،
وثمة نازع للجنس أو الانتحار

هذه السحب المترحلة
من بقعة إلى أخرى
لاشك تضرع صحو
لا حد لانفجاراته الشمسية

لسان التمساح

مروحة البحر الجبلية

بالوانها البيضاء والداكنة

أراها كل يوم

وأنا أقطع الشاطئ جيتةً وذهاباً

ترمقني بريبة العارف أنني أفكر فيها:

حين كانت مزهرةً بالمنائر والسفن

وموئلاً للطيور القادمة والبروق

بقيت هكذا

شاهدة على انقلاب العصور..

البيوت التي هجرتها

طفلاً

تعود إليها كهلاً

تصفي في ردهاتها

الى تحيب الآباء والأمهات..

البيوت هي نفسها

بصخب أطفالها

بالعناكب والعظايا

تتسلق جدرانها الطينية.

بأزيز حشرات الصيف

ومقلب الأودية

بين مجرات فنيت

ويقي ضوءها مترحلاً

في السراب

البيوت هي نفسها

والسواحل والقباب.

... أنت الوحيد الغائب الأيدي.

صحياتك قبل الفجر

وما زالت الظلمة

نهرأ متدفقاً بالأشباح

الظلمة القادمة من الأزل.

يقظة الأرق نافذة للقيامة

الناس نيام

والمناهة تزداد اتساعاً في الرأس

تنهمر وجوه وذكريات

حيوانات تنزل بمظلات من الأفق

وسحرة يطيرون بكسل في سماء الغرفة.

الوجوه أكثر حدةً والحاحاً

تحيطك من كل الجهات

بإيماءاتها الثكلي

وهذيانها المتكسر

الوجوه المغيرة

كأنما قادمة من كهف.

تبحث عن مخرج في لُجة هذا الأرق

كمن يبحث عن قسمة

في محيط مضطرب.

يا لهذا الصباح المبارك

العصافير تغني على شرفتي

وتنقر الحب من كف الطفلة

التي لم أُلدها بعد

امراتي تصنع القهوة في المطبخ

الطقس يحمل أصداً الربيع

النائتي، حيث الفلاحات

يقطفن الزهور في هولندا.

البحر ساكن، على صفحته

تحلم الشعوب بالعدالة والسلام.

سيف الرحبي

المحتويات



- ٢٠٠ **الافتتاحية :** الموسيقى طوال الليل حتى انفجر المحيط المتأخم وأكتسح المدينة: سيف الرحبي
- ١٠٠ **الاستطلاع :** مركز عمان للموسيقى التقليدية. خطوة نحو بناء قاعدة بيانات للموسيقى العُمانية: مسلم بن أحمد الكثيري.
- ٢٢٣ **الدراسات :** من الهيمنة الخفية إلى «التدافع الواعي». نحو رؤية لغوية نقدية عربية: عبدالله الحراسي - إطار نظري للتطور التاريخي للدولة العمانية: عبدالله الهنائي - التاريخ العالمي وصعود الراوي: فيصل دراج - أرنست رينان: ما هي الأمة: حسن شامي - التفري، المواقف والمخاطبات: سعيد الغانمي - البعد الفلسفي لاشكالية الدعاية: عند هابرماس: عمر مهيبيل - ريلكه وتقاليد الشعر العربي المعاصر: شاكر لعيني.
- ١٠١ **بدر الديب:** كتابة التأسيس والحياة والعزلة: كريم عبدالسلام - عدلي رزق الله.
- ١١٥ **التشكيل :** مأساة الحلاج المعاصر عمر شبانة - الأثر الفني بين الفنان والمتلقي: عيد المنعم الحسني.
- ١٢٩ **السينما :** - عشرة أفلام هزت العالم: يوسف القعيد - فيلم بغداد (Baghdad On/Off) لسعد سلمان: صلاح سريميني.
- ١٣٩ **اللقاءات :** - جاذبية الكلمات: حوار عمر بريكو مع خوليو كورتازار: أحمد الويزي - حوار مع آسيا جبار: ت: حكيم ميلود.
- ١٦٠ **المسرح :** - زوج وزوجة: حسن رشيد - المسرح والمجتمع: محمد سيف.
- ١٧٥ **الشعر :** الشاعر جورج تراكلا ترجمة وأعداد: رياض العبيد - هنس ماغنوس انسنزيبرغر قصائد من مجموعة «كتابات المفوفين»: علي مصباح - خوان جلمان: ت: يعقوب المحرق - تحت ظلال الناج: بشير البكر - قصائد الميمت: محمد علي شمس الدين - قصائد: محمد الغزي - وصية أخيرة: فاروق سلوم - يحدث في النسيان: علي المقرري - قصائد: فرج بيرقدار - قصائد: جرجس شكري - نافذة حمار الوحش: إيمان إبراهيم - أسير لرغبة ما عباس خضر - غزارة تبرد: مياسة دح - يقينا أن السلاخ ستمر ثانية: أدريس علوش - الضباب والمطر: مرام مصري - مشاهدة النار - كريستوفر ميريل. ت: محمد حلمي الزبيدة - قمر وحيد يحيى الناعبي - خطاب الفراغ: طالب المعمرى.
- ٢٢٣ **النصوص :** فصل من رواية «عشاق ليوم واحد»: إيفان كليما.. ت: محمد المزديوي - التلة: حسين العبري - الكفن: ريمي أبوعلي - بيت أجمل وأكثر اتساعا: محمود الريماوي - زجاج: جوخة الحارثي - وتساكني الرياح: سمير عبدالفتاح - امرأة تخرج من الحجر: هدية حسين - قصص: أحمد بن محمد - لطيف: منصور الجهني - سحابة: أحمد الرحبي - قصص: خليفة العبري.
- ٢٤٧ **التأهيات :** كلمات المكان. طالب المعمرى - ذات تتشكل بين الماء والأصابع لأحمد الشهاوي. شاكر عبد الحميد - المرأة وأروية ومروية في رواية «مريم الحكايا» لعطوية صبيح. مفيد نجم - زيد مطيع دماج. عاطف عواد - «مرائي الأيام» لعبد حيدر. رواية في ثلاث حكايات يجمعها الموت: ناصر ونوس - العبور إلى الصباح. رؤية شخصية لأهم أحداث عام ٢٠٠٢ ثقافيا: أمينة الربيع - قراءة في كتاب «فلسطين، التمرقعات» من «الناصر» إلى «بيت لحم» للكاتبة الفرنسية «فاليري فيرون» - الطيب والد العروسي - «اكتشاف زقورة» زهرة زيراوي - التوتر في البيت... الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية: سعد البازغي. ترجمة: عيسى الشيباني - هادي سعيد تفتح سرديات الحكاية: مي التلمساني - المرأة العربية بين تهيمش الذات والآخر: فاطمة الشهدى - التسامح في الفكر الإسلامي: ي. الناعبي.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتّابها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من آراء.

عُمان عضو في المجلس الدولي للموسيقى التقليدية سيمفونية «عُمان» والمتتالية «عمانية» من معين التراث العُماني

التقليدية العام الماضي (٢٠٠٢)، مركز عُمان للموسيقى التقليدية الجائزة الدولية تقديراً واعترافاً بما حققه المركز والذي يتبع وزارة الاعلام في السلطنة مع جهوده الفاعلة في مجال حفظ الأثر الموسيقي التراثي العُماني من الاندثار والنسيان والضُياع وكذلك توفير المادة العلمية للدارس في مجال الموسيقى التقليدية العُمانية.

الى جانب أهمية هذا المنجز الحضاري لصالح الموسيقى التقليدية العُمانية وحفظها وصونها والاستفادة منها فقد تم تأليف أول سيمفونية عمانية في العقد الثامن من القرن العشرين مستمدة حركاتها وإيقاعها وصوتها من روح الموسيقى التقليدية العُمانية متقدمة بذلك خطوات في مجال الاستفادة من موسيقى فلكلورية كان الاعتقاد بصعوبة التأليف السيمفوني من مثل هذه الموسيقى التي تعتمد على إيقاعات وحركات وأصوات محددة وكذلك اغراقها في محلية شبه اقليمية.

فالسيمفونية العُمانية الأولى سيمفونية «عُمان» خطوة كبيرة انتقلت معها الموسيقى التقليدية العُمانية من المستوى الفلكلوري الى المستوى السيمفوني، كما أولف من الموسيقى التقليدية العُمانية أيضاً المتتالية السيمفونية «عمانية» وثلاث رقصات للاروكسترا.

وفيما يتعلق بتفعيل الموسيقى التقليدية العُمانية الى جانب ممارستها في المناسبات والافراح فقد أنشئت الفرقة السلطانية الأولى والثانية للموسيقى والفنون الشعبية وتستمد هذه الفرقة في مشاركتها العديدة داخل السلطنة وخارجها من معين التراث الموسيقي العُماني التقليدي.

كما أنه توجد على هرم الفعل الموسيقي في سلطنة عُمان الاروكسترا السيمفونية السلطانية العُمانية (مجلة نزوى العدد ١٥ استطلاع) التي لها حضور متميز وسعة مرموقة سواء على الصعيدين المحلي والإقليمي او عن طريق المشاركات الدولية.

طالب المحمري

تشكل الموسيقى مكوناً معرفياً وثقافياً وتراثياً للمكان الذي تتخلق فيه وللشريحة جمعاء.. والحياة غنية بمكونات الصوت والإيقاع في الطبيعة، ومن تلك الطبيعة البكر في مدينتها ومع تراكم السنين، وتلاقي الحضارات وتلاحقها أثر بلاشك على مستوى الإبداع الصوتي والإيقاعي الخاص بكل أمة ومجتمع. وتتنوع تلك الأصوات والإيقاعات حسب النظرة والمكان انفتاحه وانغلاقه، منه ما بقي حصراً على مجتمع ما تنال شفاهياً جيلاً بعد جيل ويلتقط ويُعلم ويحفظ عن ظهر قلب ويمارس عملياً بالتقليد والحفظ. ومنها المتعدى لحدود المكان الضيق، المنفتح على تنوع بيئي - مكاني شاسع مستفيداً من قنّاص وثقافات مع معارف وثقافات عديدة ارتقت به من بيئته المكانية الضيقة الى رقعة أكثر انتشاراً وقد استفادت هذه الموسيقى من التكوين الموسيقي والبيانات والمقارنات صفيّة نفسها من شواذب لا فائدة منها. وبذلك أصبح لهذا الفن الموسيقي مدارس وجامعات وهو ما يسمى بالموسيقى العالمية.

ومن أجل الاهتمام بالموسيقى بشقيها التقليدي والحديث (السيمفوني) أولت سلطنة عُمان هذا الجانب عنايتها. فأنشأت مركز عُمان للموسيقى التقليدية. هدفه جمع وتوثيق وإحصاء ودراسة وتدوين الموسيقى العُمانية التقليدية (الدراسة التالية تبين دوره في هذا المجال) نتيجة لعراقة التاريخ العُماني وامداداته الجغرافية في الاقليمين العربي والأفريقي والبر الشرقي للخليج العربي وبه اكتسبت الموسيقى التقليدية العُمانية هذا الغنى والتنوع والانفتاح على فنون الموسيقى بشقيه البحري والبري وكذلك غناه من نواحي الإيقاع والصوت والحركة.

إنّ هذا المركز ساهم بفاعلية في كونه مركز معرفة وتوثيق، استطاع بجهود مثمرة أن يوثق لثراث عُمان الموسيقي، وهذا ما حدا بالمجلس الدولي للموسيقى التقليدية أن يضم الى عضويته مركز عُمان للموسيقى التقليدية. وأن تصبح سلطنة عُمان أول بلد عربي عضو تضامنيا في هذا المجلس الدولي التابع لمنظمة اليونسكو، وتكريماً لهذا المركز منح المجلس الدولي للموسيقى

نظام الأشراف بالحاسوب

في مركز عُمان للموسيقى التقليدية

خطوة نحو بناء قاعدة

بيانات حديثة للموسيقى العُمانية

مسلم بن أحمد الكثيري *



* باحث موسيقي وملحن

نظرة تاريخية موجزة :

لم تنشأ الموسيقى الغنائية كموسيقى مكتوبة لا نظرياً ولا عملياً، ونظامها الصوتي يعتمد على الممارسة والتناقل والتوارث الشفهي، شأنها في ذلك شأن بقية الموسيقىات في كثير من حضارات وشعوب العالم والعرب على وجه الخصوص.

ولأن الكتابة الموسيقية - التدوين الموسيقي - وسيلة لم تتح فقط للموسيقين إمكانية إعادة العمل الموسيقي عزفاً وغناءً بل كانت الكتابة أفضل وسيلة لتبادل الأفكار الموسيقية ودراستها وتوثيقها كما هي في الأصل، وربما كانت لدينا مشكلة جوهريّة عند كتابة التحليل الموسيقي والنظريات الموسيقية لو لم تكن هذه الوسيلة متاحة بفضل الموسيقيين في إيطاليا.

وقبل أن يعرف المصريون التدوين الموسيقي (الأوروبي) في عهد محمد علي باشا الكبير لم يكن في العالم العربي أي وسيلة متداولة للكتابة الموسيقية حسب علمي، كما أن الحديث عن أسلوب معين لتبادل الأفكار والأحاسن الموسيقية كان متداولاً بين الموسيقيين في عهد الدولة العباسية لم يصلنا منه شيء، وبالتالي لا يمكن التحقق منه بشكل علمي دقيق.

غير أننا من ناحية أخرى ورثنا عن الحضارة العربية الإسلامية مكتبة أدبية عتيقة تختزن مؤلفات كثيرة لعلماء وفلاسفة عرب ومسلمين تتحدث عن الموسيقى العربية الإسلامية في ذلك الوقت من زوايا متعددة تحليلية أو وصفية أو فلسفية وأخبارية.

وكانت الكتابات النظرية الأولى في الموسيقى العربية للفيلسوف العربي أبو يوسف يعقوب الكندي (١٨٥ - ٢٦٠ هـ، ٨٠١ - ٨٧٤ م) تكتسب أهمية خاصة «باعتبار أنها تدرش لمرحلة حاسمة في تاريخ تطور الموسيقى العربية من الوجهة النظرية، بالنظر إلى أنها تشكل اللبنة الأساسية للمعجزات العلمية الكبرى التي

ستعرف النور وشيكا في مجال العلوم الموسيقية مع الفارابي وابن سينا (١) وغيرهما».

كما أن بعض الفلاسفة العرب المسلمين كان ممارساً للموسيقى، ومن أشهرهم الفيلسوف الشهير أبو نصر محمد بن طرخان الملقب بالفارابي (٣٣٩ هـ - ٩٥٠ م) الذي كتب عدة مؤلفات في الموسيقى.

ومن الكتب الشهيرة في المكتبة العربية كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (توفي سنة ٩٦٧ م) القرن العاشر الميلادي. والكل يعرف ما يمثله هذا المرجع الضخم من أهمية خاصة في المكتبة الموسيقية العربية. وكذلك كتاب الأدوار في الموسيقى لصفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر الأرموي البغدادي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ وغير ذلك من الكتب والدراسات الموسيقية منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم.

ولأن العرب كان دائماً اهتمامهم بالشعر هو الأكبر فقد انكب العالم العربي العثماني خليل بن أحمد الفراهيدي على استنباط أوزانه وبحوره ليطلع بعلم جديد في عصره هو علم العروض الذي له علاقة كبيرة بالموسيقى.

ورغم أن الموسيقى وصناعة الآلات الموسيقية وصلت في العصر العباسي من الناحيتين العملية والنظرية إلى مستويات رفيعة، فقد ظل الموسيقيون من المغنيين المحترفين يقدمون غنائهم الذي عرف في الأدبيات



تصنيف أنظمة الفهرس

سليمة غسان
وزارة الإعلام
مركز لبنان الموسيقي الفلاني

(رقم سلسل :)

الجزء
الولاية
المساحة

رقم الشريط :
الطبعة
الترقيم
المخرجات

الجنس
آلات
شخصيات
اسم المخرقة :

مدة الشريط

نوع التصوير
شرف التصوير
ملاحظات :

تاريخ التصوير : / / ١٩

مسؤول لجنة الإمتارة :
تاريخ تصف الإمتارة :

١٩ / /

الأرشفة بطريقة الكروت : (شكل رقم ١)

التطويري والاستهلاكي السائد الآن. فالتوجه التراثي أمر مهم حينما يكون توجهنا تنمويا علميا ثقافيا وطنيا يربط الحاضر بالماضي لبناء المستقبل. فالوعي والإبداع الفني، لا يزدلان من السماء، فحينما أنشئت جمعية للفلكلور بلندن عام ١٩٨٨م اكتشف الموسيقيون البريطانيون ثراء فلكلورهم الموسيقي الذي بدأ آثاره ينعكس «على إبداع المؤلفين البريطانيين الشباب في مطلع (٤) القرن الماضي».

وفي بلد كبير وعريق مثل سلطنة عُمان، الذي يشهد تحولات عظيمة في كل المجالات فإن المهمة تبدو أكثر إلحاحا، فالتنمية ليست مادية فحسب بل ثقافية وفتية وعلمية، كما أن الحفاظ على ثقافتنا المحلية من النهب والضياع واجب وطني وحضاري.

غير أن ما أخاف منه أن نرغم - كموسيقيين - على أن نتحول - بفعل الموجه التراثية - إلى مجرد ناقلين للتراث لا أكثر ولا أقل، واجتراره والتعامل معه على أنه كامل

الآلات	
رقم تسجيلا: 1	اسم الآلة: كاسر
المطرب:	
اختلاف الطبقة:	
مواقع الاستمرار:	
المطبخ / المحافظة:	الولاية:
الباطنة / ظفار / النشربية	?
/ الداخلية / الطاهرة /	?
ألقاب الآلة:	عربية محلية
وصف الآلة:	
مصادر الأسماء:	من الميدان
	مراجع من المركز
	أخرى
تسميات أخرى:	
الأصل المقترح:	عماني
تصنيف الآلة:	إيقاعية
	أخرى
	لحنه

نموذج الآلات الموسيقية شكل ٤

هزة التسجيل	
رقم تعريف: 1	
الاسم: U-MATIC / BVP 300	
الماركة: سوني / Sony	
ملاحظات: * كاميرا تصوير بلعربي . * كانت مستخدمة في الأعوام ٨٢ ، ١٩٨٤ .	

شكل رقم ٣ نموذج أجهزة التسجيل

١٩٩٠م. وبدأ جمع تسجيلات الموسيقى التقليدية بشكل واسع في التسعينيات من القرن التاسع عشر، وخاصة في أمريكا الشمالية. وبناء على هذه الإمكانيات تم تأسيس أول أرشيف لهذا النوع من الموسيقى في فيينا عام ١٩٩٩م. (٣)

الثقافة الشعبية والهوية الوطنية :

إن العناية بالثقافة الموسيقية الشعبية (التقليدية) لم تكن إلا من نتاج القرون القليلة الماضية، أذناء ظهور الدول القومية في أوربا، كما أن انتشار هذا النهج التراثي أو الفلكلوري خارج القارة الأوروبية دعمته حركات الاستقلال الوطني في مختلف بقاع العالم. ومع ظهور الدول القطرية في العالم العربي، برزت الموسيقى التقليدية (الشعبية)، وكل أشكال الثقافة الشعبية المادية وغير المادية واللهجات العامية إلى الواجهة، واهتم بذلك المثقفون والفنانون والساسة على حد سوي، وبدأ اللك في العالم العربي يبحث لنفسه عن تاريخ بأي طريقة.

إن عناصر الثقافة المحلية المادية وغير المادية - وإلهادف سياسية وحضارية - أصبحت اليوم مصدرا أساسيا لبناء الهويات الوطنية في الأقطار العربية المختلفة ومخاطبة الآخر في عصر تقاربت فيه المسافات والحضارات إلى حد كبير وعلى الرغم من أن هذا يتم تحت شعارات وسياسات عدة قد تتفق أو تختلف معها، فمن المهم ألا تنزلق موجة إحياء الثقافات الشعبية (الموسيقية بالذات) في العالم العربي في مطب النهج

بحث في نموذج الآلات

اسم الآلة:

لقب الآلة:

سور أفع الانتشار:

الولاية:

المناطق:

تصنيف الآلة:

الاصول المقترحة:

شكل ٥، نموذج بحث الآلات

شكل ٥، نموذج بحث الآلات

بسر وانسيابية. ولأن الموسيقى العُمانية ظلت مجهولة ولم يكتب عنها شيء حتى وقت قريب، فإن المشكلة تبدو مضاعفة، من هنا نتطلع بأمل كبير إلى بناء أرشيف وطني وقاعدة بيانات للموسيقى العُمانية تؤسس لنهضة علمية موسيقية عُمانية حاضرة ومستقبلا، فالأهم العظيمة حتما لها موسيقى عظيمة.

في عهد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله، تحقق الكثير من الإنجازات على صعيد الاهتمام الرسمي بالموسيقى في عُمان، فعنايته ورعايته الشخصية للمفنون والموسيقى على وجه الخصوص تنبع من ثقافة جلالته - حفظة الله - الواسعة. فأنشأ الفرقة السلطانية (الأولى والثانية) للموسيقى والفنون الشعبية، والأوركسترا السيمفوني، وأسدى توجيهاته السامية بتأسيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية بهدف جمع وتوثيق ودراسة التراث الموسيقي العُماني التقليدي، وبهذا سيسجل التاريخ على أن سلطنة عُمان وفي عهد جلالته السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله، الدولة العربية الوحيدة في شبه الجزيرة العربية على مدى التاريخ التي استطاعت أن تأسس أكبر

مكتمل ولا تشويه أية شائبة، فهذا خطر بالقدر نفسه حينما نستغني عن قراءة الماضي من باب الدرس والبحث العلمي والابتكار المشبع بروح الأرض والمعرفة العميقة بتفاصيل الموسيقى التقليدية (الشعبية).

فمن مازق بعض الدول العالم الثالث - التي يجاملها العالم (المتحضر) أحيانا ويصفها بالدول النامية - انها ليست قادرة على تحقيق التنمية والرخاء الاقتصادي فحسب بل في عدم قدرتها على إدارة مواردها البشرية والثقافية والحضارية، وكثيرا ما تكون الإدارات في هذه البلدان عائقا في

وجه أي مسعى نحو تحقيق إنجازات علمية أدبية أو فنية لمواطنيها. فهي من حيث تعتقد إنها تحقق الأمن تخسره، بفقدانها عطاء أهم عناصر التنمية وهو الإنسان، وتكون هذه البلدان - في أحسن الأحوال طاردة للنخبة من مواطنيها المفكرين والعلماء والفنانين.

زخم المعلومات :

إن من الواضح أننا اليوم نتمتع بحظوظ كبيرة لجهة توافر معلومات ضخمة عن الموسيقى العربية والموسيقى بشكل عام، فالمكتبة العربية غنية بالتراث الأدبي والتاريخي للموسيقى العربية، بالإضافة إلى المؤلفات الموسيقية المكتوبة، ومختلف أنواع التسجيلات السمعية والبصرية قدمتها وسائل التكنولوجيا المعاصرة التي وفرت لنا وسائل متعددة وتدخلت في كل شيء له علاقة بالموسيقى، من صناعة للآلات الموسيقية وحتى التأليف الموسيقي.

قلت : التقنيات متاحة ومصادر المعلومات كذلك، إلا أن ما هو غير متاح اليوم بما فيه الكفاية للدارس والباحث والموسيقي والمعلم والطالب هو الحصول على كل ذلك

ولان علم الموسيقى
«يعتمد في أساسياته على
التاريخ المدون، أي بحث
الماضي من خلال
المصادر المدونة
للموجودة، سواء كانت تلك

- ١- الفروع الموسيقية
- ٢- الفروع التاريخية
- ٣- الفروع المساعدة

فلكي نعلم لابد من ان نتعلم، وجمع وتوثيق الموسيقى
العُمانية، سبيل الى دراستها، ونقل المعارف الموسيقية
الشفهية الى المصادر المكتوبة خطوة أساسية نحو هذا

نتيجة البحث في نموذج الآلات		المصدر الإلكتروني		الولاية	
الرقم	المصدر الإلكتروني	المصدر الإلكتروني	المصدر الإلكتروني	الولاية	الولاية
1	مكتبة جامعة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
2	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
3	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
4	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
5	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
6	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
7	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
8	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
9	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
10	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
11	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
12	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
13	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية
14	مكتبة	عربية محنية	عربية	عربية	عربية

شكل ٦ نتيجة البحث في نموذج الآلات

تجمع متكامل للموسيقين الأكفاء على المستوى العملي
وامم مركز علمي للبحث والتوثيق الموسيقي في المنطقة
كمركز عُمان للموسيقى التقليدية الذي حصل في عام
٢٠٠٢م على الجائزة الدولية المجلس الدولي للموسيقى
النايغ لمنظمة اليونسكو. كما ان مادة الموسيقى في
التعليم الاساسي في السلطنة بدأت تأخذ أهمية رغم
بعض الصعوبات.

إن عجلة القطار قد انطلقت بحكمة القائد وطموحات الشعب، لما فيه الخير لهذا البلد وإبنائه منذ أكثر من ثلاثين عام، ونعلم ان الطاقة التي تدفع بهذا القطار الى الأمام تلك الجهود المخلصة للقائدين المعدي حضرة

صاحب الجلالة السلطان
قابوس بن سعيد المعظم
حفظه الله وأبناء الوطن،
فبالعمل والمزيد من العمل
نبنى عُمان في كل
المحالات

الموسيقى: علم
وثقافة وصناعة

ومع أن الفلاسفة العرب - كما لاحظنا - واليونان قبلهم (منذ القرن السادس

١٠ | ٢٠ | ٣٠ | ٤٠ | ٥٠ | ٦٠ | ٧٠ | ٨٠ | ٩٠ | ١٠٠

بماتى ليزوج جولان الميخ		<input type="checkbox"/> الاسم: <input type="text"/>		<input type="checkbox"/> الميلاد: <input type="text"/>	
<input type="checkbox"/> تاريخ الميلاد: <input type="text"/>		<input type="checkbox"/> تاريخ التعميد: <input type="text"/>		<input type="checkbox"/> المنطقة: <input type="text"/>	
<input type="checkbox"/> نوعية الجمع: <input type="checkbox"/> العائلة المسيحية <input type="checkbox"/> شعبي <input type="checkbox"/> بحر <input type="checkbox"/> حور <input type="checkbox"/> البحر		حصيلة الجمع			
<input type="checkbox"/> فديو <input type="checkbox"/> صوت <input type="checkbox"/> تجارتيف <input type="checkbox"/> شرائع <input type="checkbox"/> والتق		<input type="checkbox"/> توزيع <input type="checkbox"/> توزيع <input type="checkbox"/> توزيع <input type="checkbox"/> توزيع			

شكل ٧ نموذج بحث حولت الحجم

الاتجاه. فلا ينبغي النظر إلى مركز عُمان للموسيقى التقليدية على أنه مكتبة للأشرطة أو مخزن لها، بل مصدر مهم من مصادر المعلومات عن الموسيقى في عُمان وشبه الجزيرة العربية ومنطقة المحيط الهندي التي ترتبط مع شعبيها على الضفتين الأفريقية والآسيوية بروابط حضارية وعرقية وجوار وتفاعل أزل.

وعلى الرغم من أن الجهود العلمية البحثية التي قد أنجزت جملة من الإصدارات المهمة حتى الآن، فأنتي أتطلع إلى تكثيف العمل في هذا النشاط باعتباره توجهها من توجهات المركز وعدم ترك الأمر للجهود الفردية المشكورة فحسب.

قائمة بإصدارات

مركز عُمان للموسيقى التقليدية :

١- الكتب :

- د. يوسف شوقي مصطفى «معجم موسيقى عُمان التقليدية» (باللغة العربية) صدر في ١٩٨٩م
- من فنون عُمان التقليدية ١٩٩٠م
- معجم موسيقى عُمان التقليدية (باللغة الإنجليزية) صدر في ١٩٩٤م.
- الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية الجزء الأول صدر في ١٩٩٤م باللغتين العربية والإنجليزية.
- الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية، الجزء الثاني صدر في ١٩٩٥م باللغتين العربية والإنجليزية.
- الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية، الجزء الثالث صدر في ١٩٩٥م باللغتين

رقم	موضوع الدوحة	اسم الدوحة	المنطقة / المعاملة تاريخ الدوحة	تاريخ النهاية
1	٨٢/١ استعلاء	لينا	مسقط	1983/08/27
2	٨٢/٢ استعلاء	فريدي	المطيرة	1983/09/03
3	٨٢/٣ استعلاء	مدر	المطيرة	1983/10/08
4	٨٢/٤ استعلاء	سوي	المطيرة	1983/10/10
5	٨٢/٥ استعلاء	مدر	المطيرة	1983/10/11
6	٨٢/٦ استعلاء	سوي	المطيرة	1983/10/12
7	٨٢/٧ استعلاء	سوي	المطيرة	1983/10/14
8	٨٢/٨ استعلاء	سوي	المطيرة	1983/10/15
9	٨٢/٩ استعلاء	فرسان	المطيرة	1983/10/15

شكل ٨ نتيجة البحث في جولات الجمع

العربية والإنجليزية.

• د عصام الملاح «دور المرأة في الحياة الموسيقية العُمانية» باللغات العربية والإنجليزية والألمانية. مستشار المركز صدر في ١٩٩٧م مرقف شريط فيديو ٧٠ دقيقة.

• د عصام الملاح «الموسيقى العُمانية التقليدية وعلم الموسيقى» جزءان مع شريط فيديو ٩٩ دقيقة. صدر في ١٩٩٧م.

• د. عصام الملاح Omani Traditional Music جزءان مع شريط فيديو ٩٩ دقيقة.

• د. عصام الملاح، Arab Music and Musical Notation صدر في ١٩٩٧م مع اسطوانتين مدمجتين.

• تحرير د عصام الملاح «الموسيقى العُمانية التقليدية والترات العربي» مجموعة بحوث لعدد من الكتاب من عُمان وخارج عُمان. صدر باللغتين العربية والإنجليزية في ٢٠٠٢م.

٢- الإصدارات السمعية

• شريط كاسيت بعنوان «الموسيقى السيمفونية العُمانية» صدر في ١٩٨٥م.

• شريط كاسيت بعنوان «من الفنون العُمانية التقليدية» صدر في ١٩٨٥م.

• شريط كاسيت بعنوان «الموسيقى التقليدية العُمانية»

والقنون عامة قيم فكرية
إبداعية وجمالية، وهي
أفضل وسيلة إنسانية
للتخاطب والتواصل بين
الأمم والشعوب، والشعوب
التي ليس لها فن كأنها لم
تعش أبداً إن كان هناك
أصلاً شعب بلا فن.




تعاظيها مع الفنون بفعل عوامل حضارية تخص كل منها بالذات.

إن الموضوع الذي أُنُحِث عنه في هذا المقال والذي يتعلق بتأسيس قاعدة بيانات موسيقى عُمان التقليدية في مركز عُمان للموسيقى التقليدية التابع لوزارة الإعلام، تكمن أهميته في تأسيس بنية معلوماتية موسيقية عُمانية تخدم قطاعات واسعة من المشتغلين والمهتمين بالموسيقى والفنون عامة في عُمان وغير عُمان من أكاديميين وباحثين وفنانين وتربويين وهواة وغيرهم.

ومع أن النظام جاهز للعمل من الناحية الفنية والتصميمية، وعملية إدخال البيانات قد بدأت، إلا أن عوائق جادة تعوق وستعوق إنجاز هذا المشروع العلمي الاستراتيجي في وقته طالما لم تذلل بعض الصعوبات التي تعترض سير العمل، علاوة عن لعب المركز دوراً ميسر في الحياة الموسيقية العُمانية.

مراحل بناء أرشيف مركز عمان
للموسيقى التقليدية ونظام الحاسب

بدأ العمل في أرشفة المواد (٧) المسجلة والمحفوظة في مركز عُمان للموسيقى التقليدية منذ أن دخلت أول التسجيلات التي قام بها فريق الحمم الميداني بقيادة

  		رقم التسجيل : <input type="text"/>		اسم المرحوم : <input type="text"/>	
رقم حضانة : <input type="text"/>		مركز شأن المرحوم : <input type="text"/>		مكان الوفاة : <input type="text"/>	
جولة : <input type="text"/>		جولة المرحوم : <input type="text"/>		حلق المرحوم : <input type="text"/>	
مركز شأن المرحوم : <input type="text"/>		مركز شأن المرحوم : <input type="text"/>		نوع الوفاة : <input type="text"/>	
مكان الوفاة : <input type="text"/>		مكان الوفاة : <input type="text"/>		مكان الوفاة : <input type="text"/>	

شكل رقم ٩ نموذج أرشفة المواد

صدر بالتعاون مع اليونسكو في ١٩٩٣ م .

• أسطوانة مدمجة بعنوان «الموسيقى التقليدية العمانية»

صدرت بالتعاون مع اليونسكو في ١٩٩٣ م.

• أسطوانة مدمجة بعنوان «موسيقى حضارة عريقة:

سلطنة عُمان، صدرت في ١٩٩٤م.

« أسطوانة مدمجة بعنوان «موسيقى تقليدية من سلطنة

عمان» صدرت بالتعاون مع اذاعة فرنسا الدولية في

1995

« أسطوانة مدمجة بعنوان «Traditionnels du Sultanat d Oman»

Musiques صدرت بالتعاون مع إذاعة فرنسا الدولية.

٣- الإصدارات المرئية :

« شريط فيديو، بعنوان «من الفنون العُمانية التقليدية»

صدر في ١٩٨٥ م

• شريط فيديو، بعنوان «الموسيقى السيمفونية العمانية»

صدر في ١٩٨٥ م.

والموسيقى اليوم صناعة من الصناعات الثقيلة من حيث أنها نشاط يمكنه اجتذاب العشرات بل وربما المئات من المواطنين، سواء كان هذا بالانخراط في العمل الموسيقي كموسيقي ممارس (عازف أو مغن أو ملحن... الخ) أو أستاذ أكاديمي أو معلم للموسيقى في المدارس المختلفة. وكذلك في الأعمال والنشاطات ذات العلاقة مثل، العمل في الاستوديوهات والمسارح وشركات الإنتاج الفني أو

عليه بعض التعديلات والإضافات في عام ٢٠٠١م.

المرحلة الثالثة

مرحلة الأرشفة باستخدام الحاسب الآلي: (شكل رقم ٢) هذه أهم مرحلة من مراحل الأرشيف بالمركز وأوسعها نطاقاً، حيث تم إنجاز العمل بنظام جديد بواسطة الحاسب الآلي باللغتين العربية والإنجليزية، يسمى

«نظام أرشفة المواد المحفوظة بمركز عُمان للموسيقى التقليدية».

فبينما يختصر تصنيف المواد المسجلة بالمركز نظراً لإمكانيات النظام الجديد وتستقر على خمس مواد فقط هي:

١. الفيديو
٢. الصوت
٣. السلايدز
٤. النيجاتيف
٥. الوثائق

يتم من ناحية أخرى توسع كبير في أنواع البيانات المطلوبة، من خلال ثلاثة أقسام رئيسية هي:

• القسم الأول، البيانات الأساسية وتحتوي خمسين نموذج بيان أساسياً، وهذا بدوره يمكن تقسيمه إلى عدة أقسام كالتالي:

• نماذج بيانات تتعلق بالتقنية المستخدمة في التسجيل والتصوير وأنظمة المواد المستخدمة، وقد ترتبت على الشكل التالي.

١. نموذج أحجام المواد
٢. نموذج أنظمة المواد
٣. نموذج ماركات المواد
٤. نموذج أجهزة التسجيل (مثال / شكل رقم ٣ نموذج أجهزة التسجيل)
- نماذج بيانات تتعلق بأنماط الموسيقى التقليدية وهي كالتالي:

١. نموذج الأنماط (الفنون)



نموذج ١١ نموذج أرشيف النسخ

المرحلة الثانية،

الأرشفة بطريقة الكروت: (شكل رقم ١)

هذه كانت أول وسيلة علمية معروفة على نطاق واسع في كثير من المكتبات والأرشيفات على مستوى العالم يعمل بها مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وقد أدخلها إلى المركز الأستاذ الدكتور/ عصام الملاح أستاذ علم موسيقى الشعوب - جامعة ميونخ.

وبطريقة الكروت هذه أخذت المواد تصنف تصنيفاً جديداً لا يزال المركز يعتمد هذا التصنيف للمواد المسجلة والمحفوظة في مكتبته إلى اليوم الذي كان كالتالي:

١. الأشرطة الصوتية
 ٢. الشرائح الملونة (السلايدز)
 ٣. أشرطة الفيديو
 ٤. الوثائق أفلام
 ٥. الصور السلبية (النيجاتيف)
 ٦. كارت تعاون مع المركز
- لم يدم طويلاً العمل بهذه الطريقة الأرشيفية حتى بدأ المركز يعمل على تأسيس نظام جديد في عام ١٩٩٥م وهو ما نسميه الآن «نظام أرشفة المواد المحفوظة في المركز بواسطة الحاسب الآلي» الذي أخذ منا ولا يزال جهوداً كبيرة من كل النواحي.
- أخذ هذا النظام شكله العملي في عام ١٩٩٧م ثم أجريت



شكل ١٢ نموذج بحث المطبوعات

٤. نموذج فني الصوت
٥. نموذج فني الإضاءة
٦. نموذج كاتب الوثيقة
٧. نموذج مفرغ الوثيقة
٨. نموذج صاحب الوثيقة
٩. نموذج المطبوعات
١٠. نموذج المصورين (الفوتوغرافي)
١١. نموذج نوعية البث
١٢. نموذج مكان البث
١٣. نموذج مالك الأصل
١٤. نموذج اقسام التخزين
١٥. نموذج اشخاص تعاون
١٦. نموذج العادات والتقاليد
١٧. نموذج جهة تنظيم الندوات
١٨. نموذج عناوين الندوات
١٩. نموذج رؤساء الندوات
٢٠. نموذج اماكن الندوات
٢١. نموذج اسماء البرامج
٢٢. نموذج معد البرنامج
٢٣. نموذج مقدم البرنامج
٢٤. نموذج مخرج البرنامج

٢. نموذج أنواع الأنماط
٣. نموذج أجزاء الأنماط
٤. نموذج أهل النمط
٥. نموذج التسمية البنائية
٦. نمبـــــــوذج الآلات (الموسيقية) (شكل ٤ نموذج الآلات / شكل نموذج بحث الآلات ٥، / شكل ٦ نتيجة البحث في نموذج الآلات)
٧. نموذج أجزاء الآلات
٨. نموذج الأدوات (معدنية أو خشبية أو غيرها يستخدمها الموسيقيون التقليديون)
٩. نموذج أجزاء الأدوات
١٠. نموذج الحركات (الرقص وغير ذلك)
١١. نموذج النصوص
١٢. نموذج الفرق
١٣. نموذج الأصل المقترح
١٤. نموذج اللغات (محلي)
١٥. نموذج اللغات (عام)
١٦. نموذج الأشخاص
١٧. نموذج مناسبات التسجيل
١٨. نموذج المناطق
١٩. نموذج الولايات
٢٠. نموذج اسم الموضوع
٢١. نموذج جولات الجمع (شكل ٧ نموذج بحث جولات الجمع / شكل ٨ نتيجة البحث في جولات الجمع)
٢٢. نموذج المصنفين
- نماذج لبيانات تتعلق بالمشتغلين في العمل الميداني والبرامج والندوات التي تتحدث عن الموسيقى التقليدية العُمانية والإصدارات وهي كالتالي :
١. نموذج المشرفين
٢. نموذج مصور الفيديو
٣. نموذج مسجل الصوت

من الهيمنة الخفية إلى «التدافع الواعي» نحو رؤية لغوية نقدية عربية

عبدالله الجراصي *

النقدية اللغوية. بعد هذا سيقدم هذا القسم أهم أهداف النظرية النقدية الغربية ومنطقاتها الانسانية، ثم يتعرض لبعض المفاهيم الأساسية في هذه النظرية كمفهوم «الوضع البديهي» وقضية القوة/السلطة ومفهوم النقد نفسه، ثم يتبع هذا نموذج على التحليل النقدي للغة مستمد من تحليلات نورمان فيركلاف لطبيعة علاقة الخطاب بالقوى الاجتماعية حيث تكون هذه القوى حاضرة دائماً، أما في الخطاب نفسه أو بتأثيرها على الوضع الاجتماعي الذي ينشأ فيه أو لأجله الخطاب.

أما القسم الثاني فسيتناول بعض مظاهر الرؤية النقدية اللغوية إنطلاقاً من الإطار النقدي ذاته، ومن قراءة بعض ملامح حياة المجتمع العربي المعاشة فعلياً من جانب وما تعرضت له دراسات اجتماعية عربية من جانب آخر. سيبتدئ هذا القسم بالحديث عن الإطار المؤسسي للرؤية النقدية اللغوية المقترحة حيث يركز على دور الجامعات الاجتماعي، ثم يتعرض على نحو موجز لبعض ملامح إشكاليات الدراسة اللغوية العربية الحالية التي تطلو من الأبعاد النقدية اللغوية في أغلبها. بعد هذا سيقدم هذا القسم بعضاً من الملامح المفترضة لهذا الإطار المقترح للنقد اللغوي هي، أولاً، اعتبار النقد رؤية جديدة في المجتمع العربي تضاف إلى الرؤى الاجتماعية الموجودة، وثانياً ضرورة إعادة تعريف السياسي ومواضع الهيمنة في المجتمع العربي، وثالثاً أشكاله الواقعي العربي المعاش إنطلاقاً من عناصر هذا الواقع، وضرورة فهم عميق للمجتمع العربي رابعاً، والموقع غير السياسي المباشر

تسعى هذه الورقة إلى تحقيق هدفين أساسيين، أولهما إلقاء الضوء على بعض المفاهيم الأساسية في الدراسات النقدية اللغوية الغربية وثانيهما محاولة تقديم أطروحة تسعى لتعزيز رؤية لغوية نقدية عربية تقوم على الأسس الفكرية التي قامت عليها النظرية النقدية الغربية، أي تعزيز الوعي بالسلطة وأنماط الهيمنة والاضعاج وما يرتبط بها من تجارب ومفاهيم اجتماعية، وآليات عمل السلطة من خلال اللغة وفيها، ولكن بمنظور يجعل نصب عينيه الانطلاق من تجارب الحياة الاجتماعية العربية التي تختلف جذرياً عن التجارب التي مر بها المجتمع الغربي. ولتحقيق هذين الهدفين فإن هذه الدراسة ستقسم إلى قسمين رئيسيين، يتناول القسم الأول منها التجربة النقدية اللغوية الغربية، من خلال إلقاء الضوء على الأسس الفلسفية التي تقوم عليها هذه التجربة وأهم مفاهيمها ومناهجها والأهداف التي تسعى إلى تحقيقها. فسيتناول القسم تطور النظرية النقدية الغربية التي انطلقت من الماركسية إلى مدرسة فرانكفورت وصولاً إلى النظريات * كاتب وكاديمي من سلطنة عمان

ليست شيئاً يمسك به المرء أو يدعه يتعد عنه، بل إنها تمارس من مواقع لا حصر لها، في تفاعل العلاقات غير المتساوية والمتحركة». كذلك فليس للقوة الاجتماعية موضع محدد فلا جدوى من البحث عنها في موضع ما يصلح أن تكون فيه، بل إنها فاعلة في كل مكان في الحياة الاجتماعية، وهي ليست خارج إطار العلاقات الأخرى (كعلاقات التعليم أو الجنس) بل إنها جزء منها لا ينفصم، فحينما غابت المساواة وجدت السلطة. يضيف فوكو إلى ذلك أن لا مفر من وجود السلطة والقوة الاجتماعية، فلا يوجد هناك مواقع اجتماعية خارج القوة، ولا يمكن لأي امرئ أن يدعي أنه في موضع «الحقيقة».

حيث يقول فوكو

إن الحقيقة ليست خارج السلطة، ولا تعزها السلطة... إن الحقيقة هي شيء يوجد في العالم، ولا تنتج إلا بسبب أشكال متعددة من الإكراه. كما أنها تسبب آثاراً متكررة من آثار السلطة، ولكل مجتمع منظومة الحقيقة الخاصة به، أي [ممارسة] «السياسة العامة» الخاصة بالحقيقة (Foucault 1980: 131)

الامر الآخر المرتبط بالقوة في المجتمع هو أن القوة لا بد أن تلازمها المقاومة دائماً، فحينما وجدت السلطة وجدت المقاومة، إضافة إلى ذلك فالسلطة ليست قمعية فقط بل إنها منتجة، وكما يقول فوكو فإنها ستكون «أمراً هشاً لو كان للقمع هو وظيفتها البتامة» (Foucault 1980: 59)، وهذه نقطة غاية في الأهمية، فالقضية كما يشير بينيكوك (Penny coot 2001: 92) ليست إن بعض الناس أقوياء (أي أن لديهم القوة) ولهذا فإن لديهم القدرة على التأثير في المعرفة، بل أن كلا من القوة والمعرفة يفترضان بعضهما بعضاً. يقول فوكو:

ينبغي علينا ولابد أن نتوقف عن وصف آثار السلطة بعبارة سلبية: كالقول أن السلطة «تقمص»، وإنها «تقمع»، وإنها «تتحكم في المعلومات»، وإنها «ترتدي قساراً»، وإنها «تخفي». إن الحقيقة هي أن السلطة منتجة، فهي تنتج الواقع (Foucault 1979: 194)

انتهكت عن الماركسية مدرسة فلسفية اجتماعية تسمى مدرسة فرانكفورت، وقد تطورت هذه المدرسة في معهد البحث الاجتماعي بفرانكفورت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى في فترة تميزت بزعامة الانتاج ونمو وسائل الاعلام والصناعات الترفيهية، وعاش مفكروها تجربة استخدام النازية والاتحاد السوفيتي الثقافة سلاحاً سياسياً. ومن أبرز مفكري هذه المدرسة أدورنو وهوركهايمر وولتر بنيامين وإريخ فروم وهريبرت ماركيز وبيروجن هابرماس. وقد

للنقد خامساً، وسادساً أن حضور النقد نفسه في الحياة العربية هو تغيير اجتماعي في حد ذاته. بعد هذه الملامح سيتحدث عن المجالات التي يمكن إجراء دراسات نقدية لقوية عليها، ويعمل على ذلك بثلاثة مجالات هي الخطاب الديني، ووضع الانثى في الأمثال، والأبعاد الاجتماعية للإنترنت في المجتمع العربي. وختاماً هذا القسم هي حديث عن الهدف المبتغى لهذا النقد، حيث سيدرج القارئ محاولة لتطوير مفهوم لمرحلة ما بعد النقد تسعى هذه الورقة إلى تسميتها بموضع «التدافع الواعي».

١. النقد اللغوي الغربي

١-١، الأسس النظرية للدراسات النقدية اللغوية الغربية تطورت الدراسات النقدية للغة من مجموعة من الاطر الفلسفية كان على رأسها الفلسفة الماركسية التي رأت وجود جدلية صراعية تاريخية بين الأطراف الأضعف اجتماعياً، العمال أساساً، والأطراف الأقوى والتي كانت في الغالب القوى الاستقرائية. ويرى البعض أن الماركسية الغربية تحديداً هي الأساس السني قام عليه التحصيل النقدي للغة، ذلك أن الماركسية الغربية، وعلى عكس الماركسيات الأخرى التي اعطت الدور الأساس للأسس الاقتصادية للصراع، قد تحولت حول دور الثقافة والايديولوجيا في تحديد اشكال العلاقات الاجتماعية وأنماط صراع القوى. وقد تجلت هذه الرؤية أساساً في تحليلات كل من غرامشي والثوسر وفوكو وغيرهم. فقد تحدث غرامشي على سبيل المثال عن مفهوم الهيمنة الذي يقوم على اساس فرض الطبقات المهيمنة على الغالبية وقبول الوضع القائم الذي تهيم عليه هذه الطبقات. وهذه الهيمنة لا تتم الا من خلال الايديولوجيا التي هي منظومة فكرية تحدد البنى والممارسات الاجتماعية التي تسود مجتمعا من المجتمعات والتي تجعل من هيمنة القوى الرأسمالية وأنماط العلاقات التي تفرضها امراً عادياً وطبيعياً لا يثير التساؤل اما الثوسر فقد اوضح ان الايديولوجيا ليست فقط منظومة الافكار وإنما ترتبط جذرياً بالممارسات المادية في المؤسسات الاجتماعية

أما عند فوكو فالسلطة ليست عنصراً تمتلكه جماعة من الناس تقوم بقمع الآخرين بل إنها ظاهرة تعمل في كل البنية الاجتماعية، وهي ليست قوة الدولة أو المؤسسات الأخرى كالمؤسسة الدينية مثلاً بل إنها «تعد علاقات التأثير التي تلازم المجال التي توجد فيه» (Foucault 1991: 92). والقوة لديه «ليست شيئاً يكتسب أو يستولى عليه أو يشترك فيه، أي أنها

ذلك قبيل احتفال ماركيز بعيد ميلاده الثمانين، حيث تناقش الاثنان مطولا عن شرح الأساس المعباري للنظرية النقدية، ويعد عامين زار هابرماس ماركيز في وحدة العناية المركزة في لحد المستشفيات، وحينها عاد ماركيز الى حوارهما الذي دار قبل سنتين وقال لهابرماس «انظر، انني اعلم أساس الحكم القيمي الذي نتناهب- انه يكمن في الرحمة والرأفة compassion، اي مواسنا الاخرين في ألامهم» (Habermas 1985: 77)

٢-١ أهداف النقد

ان ممارسة النقد في مجتمع من المجتمعات يضع الباحث في لب القضية الاجتماعية، فالنقد يلامس عصب القوى الاجتماعية وتفاعلاتها، ويدخل ويتدخل في هذه التفاعلات طرفا مشاركا أساسيا يمثل الوعي البشري. ومن منطلق الوعي بهذا للدخول والتدخل فإن على النقد اللغوي نفسه ان يحدد أهدافه من عملية النقد هذه. والحقيقة ان النقد اللغوي قد تعرض لهجوم عنيف من قبل كثير من الباحثين الذي تقع أطرفه النظرية خارج النقد الاجتماعي، ويقوم هذا الهجوم على أن النقد اللغوي يقدم صورة سوداوية عن اللغة ولا يرى فيها الا هيمنة وخضوعا وإخضاعا، وإن هذا النقد يتم بلا هدف علمي حقيقي، الا ان بعض الباحثين النقاد اللغويين الغربيين قد تصدوا للرد على هذا الطرح الذي يشكك في موضوعية أهداف هذا النقد وفائدته الاجتماعية، فيقول فيركلاف في كتابه «اللغة والقوة»:

ان الهدف الأكثر عملية هو المساعدة بزيادة الوعي باللغة والسلطة، وخصوصا كيفية مساهمة اللغة في إخضاع البعض لهيمنة البعض الآخر. وإن أخذنا تركيزي على الايديولوجيا فإن هذا يعني مساعدة الناس على رؤية مدى قيام لغتهم على افتراضات مسلم بها والسبل التي تتشكل بها هذه الافتراضات المسلم بها ايديولوجيا من خلال علاقات القوة. وعلى الرغم من انني سأرسم صورة محزنة بعض الشيء للغة التي يزداد استخدامها في الهيمنة والاضطهاد الا انني أتمنى ان يوازن هذه الصورة المحزنة ايماني بقدرتي بني البشر على تغيير ما صنعه بني البشر، فالمقاومة والرفض ليسا ممكنين فحسب بل انهما يحدثان دائما، الا ان فعالية المقاومة وتحقيق التغيير يعتمدان بدلا من تطوير الناس لوعي نقدي بالهيمنة وأشكالها، بدلا من تجربة هذه الهيمنة والعيش فيها. (Fairclough 1989: 4)

ففيركلاف يستخدم مفاهيم لم يألفها البحث العلمي كأهداف للممارسة البحثية مثل «تقديم العون» و«مساعدة الناس»

انطلقت هذه المدرسة من فكر ماركس، وبشاركه المفكرون فيها بعض مفاهيم فكرة المادية التاريخية، الا ان الهدف الأساسي الذي انطلقت اليه هذه المدرسة كان توسيع إطار النقد الماركسي ليشمل مجالات في الحياة الاجتماعية لم تشملها الدراسات الماركسية التي ركزت على الطبقات الاجتماعية وتفاعلات الإخضاع-الخضوع فيها، لتدرس قضايا مثل أثر السلطة على اللاوعي الجماعي وأنماط حضور الهيمنة السياسية في الظواهر الاجتماعية التي لا تبدو فيها هذه الهيمنة جلية او تلك التي يعتقد ان الهيمنة غائبة تماما فيها، ومن أمثلة ذلك حضور الهيمنة في وسائل الاعلام الرأسمالية، التي عززت هيمنتها بنشر أشكال ثقافية عميقة تغيب العقل النقدي للجمهور، وهي في هذا تختلف عن الدور التاريخي الذي قام به الفن عموما بإعتباره أمرا مدهشا ذا أثر جمالي عميق على الجمهور

٢-١ منطلقات النقد

إن النظرية النقدية تنطلق من أن ثمة مشكلة في مواضيع في حياة المجتمع لا يرى فيها الآخرون مشكلة على الإطلاق. يقول مارك بوستر Marc Poster «ان النظرية النقدية تنطلق من افتراض مفاده اننا نعيش وسط عالم من الألم، وانه يمكن القيام بالكثير لرفع هذا الألم وإن للنظرية دورا حاسما تقوم به في هذه العملية» (Poster 1989: 3, in Pennycook 2001: 6)

إن النظرية النقدية تبحث من هذا المنظور عن مواضيع الألم الاجتماعي التي يشعر بها الباحث ولا يراها عادة غيره، رغم معابيه الآخرين بطبيعة الحال لضروب الألم مع بقاء عدم قدرتهم على كشف كنهه وأسبابه. ان النظرية النقدية تهدف ان الى البحث عن الاشكالي فيما لا يبدو اشكاليا، وكشف هذه المواضيع الذي تقوم به النظرية النقدية هو بذاته كشف تاريخي. اي انه في مصمم حياة المجتمع، حيث تغدو الممارسة النقدية ممارسة اجتماعية تقوم بأدوار ترتبط بمواضيع دراستها، فدراسة وضع اشكالي اجتماعي تسعى الى تعديل هذا الوضع وليس الى الكشف البرهي المنبثق. ان النقد الاجتماعي الذي يتحدث عنه هذا المقال هو سعي دائم الى تغيير اجتماعي كما سرى لاحقا.

ويذكر بينيكوف في كتابه «اللسانيات التطبيقية النقدية» قصة طريقة تدل على اهداف مدرسة فرانكفورت، فقد زار هابرماس وهو أحد أبرز المنظرين النقاديين هيربرت ماركيز، وهو سلفه في النظرية النقدية ومؤلف كتب نقدية بارزة مثل كتاب (One Dimensional Man) الانسان ذو البعد الواحد، وكان

تختزن في حقيقة الأمر الكثير من أنماط الهيمنة الاجتماعية وتخفي الكثير من أنماط الإخضاع والفضوح الاجتماعيين. وإزاء هذا فإنه ينبغي على البحث العلمي التشكك إزاء أي وضع اجتماعي مقبول وغير اشكالي في السطح، وهذا التشكك يقوم على نزع هذه الألفة لإبراز المسكوت عنه. وينبغي هنا إلقاء الضوء على مفهومين أساسيين في منهج التحليل النقدي للغة هما مفهوم «الألفة» أو «الوضع المألوف البديهي» *common sense* ومفهوم «نزع الألفة» *defamiliarization* أو ما يسميه بعض الباحثين بمشكلة المسلمات: *Problematising givens*.

مفهوم «الوضع المألوف البديهي»

يكون الإنسان كائنًا طبيعيًا في مجتمع من المجتمعات حينما تكون ممارساته الاجتماعية ضمن توقعات غيره من أفراد ذلك المجتمع، وهنا فإن الإنسان الطبيعي هو ذلك الإنسان الذي لا يلاحظه الآخرون لأنه يتصرف بحسب المعايير التي ينتظرها الناس منه ولا يخالفها بوجه من الوجوه. وفي حالة اللغة فإن الإنسان العادي هو ذلك الإنسان الذي لا يقول إلا ما يتوقعه الآخرون منه وبالطريقة التي يتوقعون منه استخدامها، أي أن ما يقوله لا يصطدم مع افتراضاتهم المسبقة حول إنتاج النصوص في المجتمع الذي يعيش فيه. إن هذا الوضع العادي هو الذي تسميه النظرية النقدية «الوضع المألوف البديهي». كان المفكر الإيطالي انطونيو غرامشي من أوائل من تعرض لقضية الأوضاع المألوفة، حيث تتحكم في السلوك البشري فلسفة خفية ضمنية يتقبلها الناس عموماً وتشكل خلفية لسلوكهم. إن «الأوضاع المألوفة» ذات ارتباط قوي بالأيديولوجيا والسلطة في المجتمع، حيث أنها تعزز من العلاقات المختلة التوازن في المجتمع. والأيديولوجيا حاضرة دائماً في كل ممارسة اجتماعية ولهذا لا يمكن الفصل بين سلوك أيديولوجي الطابع وآخر منزوع الأيديولوجيا وإنما هناك درجات خضوع للأيديولوجيا في كل سلوك بشري. ويشير فاندريك إلى أن آراء غرامشي حول الأيديولوجيا هي أحد المصادر الفكرية التي نبع منها مفهوم «الوضع البديهي»:

ما أن تقبل جماعات ويقبل أفراد أيديولوجيا مهمة باعتبارها تعبيراً عن أهدافهم ورغباتهم ومصالحهم حتى تتحول الأيديولوجيات إلى معتقدات يتم التسليم بها وتصبح وضعاً مألوفاً. وتكون الهيمنة الأيديولوجية «كاملة» حينما لا تملك الجماعات المهيم عليها القدرة على التمييز بين مصالحها ومواقفها الخاصة بها ومصالح ومواقف الجماعات المهيمه. (van Dijk 1998: 102)

والرغبة في عالم أفضل من خلال إبراز ما لا يبرزه البحث العلمي الاجتماعي عادة. ونجد نفس أفكار هذه المناقشة عند بينيوك عن «المستقبلات الفضلى» (والمستقبلات هي جمع مستقبل)، ويشير إلى أن بعض الممارسات النقدية قد سعت إلى تجاوز الانهزام بالسوداوية في رؤية العلاقات الاجتماعية من خلال تقديم رؤية مثالية تتمثل في أشكال مغايرة للواقع المعاش الذي تنتقده هذه الدراسات، ويتم هذا بالتركيز على ما يقدمه هذا الوعي النقدي من إمكانيات تغييرية للواقع. إلا أن بينيوك يعتقد أن هذه الأهداف تحمل أصداء التكلف والمبالغة التي طرحتها الحداثة الغربية، ويضيف:

ربما يقدم مفهوم المستقبلات الفضلى *preferred futures* نظرة جماعية وأصيق مدى بعض الشيء عن الهدف الذي نهتغي الوصول إليه. إلا أن هذه المستقبلات الفضلى يجب أن تقوم على حجج أخلاقية تدافع عن السبب الذي يجعل الإمكانيات البديلة أفضل (من الواقع الموجود). ولهذا السبب فإن الأخلاق يجب أن تكون لبنة أساسية في بناء اللسانيات التطبيقية النقدية. (Pennycook 2001: 8)

على الرغم من التباين الجلي بين الهدف المتمثل في تعزيز وعي الناس بواقعهم والسعي إلى تغييره من خلال تعريفهم بأنماط السلطات وأليات عملها من خلال اللغة (كما هو عند فيركلاف مثلاً) والهدف الأعم الذي لا يتحدث عن واقع مباشر بل عن البحث عن أشكال مستقبل أفضل من الواقع الحالي حسب معايير أخلاقية (كما هو عند بينيوك) إلا أن الاثنين ينطلقان من منطلق واحد هو إشكالية الواقع الاجتماعي الذي تخفي فيه السلطات نفسها وحضور أليات قمعها وهيمتها وإخضاعها للناس، وضرورة إبراز هذا الواقع المختل والذي يعزز فقدان الدراسات النقدية عنه من خلال حضور هذه الدراسات والتزامها الاجتماعي. وكما أن لا خلاف حول نقطة المنطلق، أي الوضع الاجتماعي الإشكالي المختل، فإن الخلاف على الهدف ليس خلافاً جذرياً بل هو في مدى إمكانية التحقيق فحسب، فالرأيان يسعيان إلى مستقبل أفضل يقوم على الإيمان بأن الإنسان لديه قدرات يعي بها نفسه ومجتمعه من جانب، وقدرات تمكنه من خلال هذا الوعي من أن يغير هذا الواقع إلى واقع أفضل تكون فيه السلطات والقرى الاجتماعية بارزة لدى أفراد المجتمع بفضل الدراسات النقدية.

٤-١: «الوضع المألوف البديهي» وأشكلة المسلمات

تقوم الدراسات النقدية على أن الظواهر المألوفة البديهية في الحياة الاجتماعية والتي لا تستوقف أحداً من الناس في العادة

إن فكرة الأوضاع المألوفة الخالصة من أي أثر للإكراه وحقيقتها الأيديولوجية الموغلة في تفاعل القوى أدركها ابن خلدون في حديثه عن تقليد المطلوب لغالبه حيث يقول في الفصل الثالث والعشرين من المقدمة إن «المغلوب مولع أبداً بالافتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده والسبب في ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت إليه إما لنظره بالكمال بما وفر عندها من تعظيمه أو لما تغالب به من أن انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب»، إن ما يتحدث عنه ابن خلدون هنا هو ضرب من تطبيع الهيمنة شبيه بما تتحدث عنه النظرية النقدية، حيث يغدو سلوك الطرف الأقوى «طبيعياً» لا يثير تساؤل الشخص الخاضع لهذه الهيمنة، ويتم هذا في مستويات فردية (كما يتأثر الابن بالأب) ومستويات أكبر كتأثر الرعية بالحاكم أو السلطة وكحالة الاندلس التي أشار إليها ابن خلدون.

مفهوم نزع الألفة وأشكالية المسلمات

يقترح دين (Dean 1994) مفهوماً يسميه «أشكالية المسلمات» Problematising givens وهذه الممارسة نقدية لأنها «ليست على استعداد لأن تقبل العناصر المسلم بها في واقعنا، والتفسيرات «الرسمية» التي تفسر الكيفية التي جعلتنا على النحو الذي نحن عليه» (Dean 1994: 4, in Pennycook 2001: 7). ومعنى هذا إثارة الأسئلة حول الأمور المسلم بها والمفترضة والتي لا تثار حولها الأسئلة بعد أن أصبحت أموراً طبيعية مألوفة في الحياة الاجتماعية. ومفهوم «أشكالية الواقع» قريب من مفاهيم أخرى كـ defamiliarization أي «نزع الألفة» الذي تحدث عنه فاولر ويحدد معناه بأنه «استخدام استراتيجي ما لتدفعنا إلى أن نرى، وأن نكون نقديين» (Fowler 1996: 57).

١-٥ ما هي القوة والسلطة؟

القوة هي القدرة على التأثير في عنصر أو أكثر من عناصر محيط اجتماعي معين. والقوة ترتبط بذلك بمفهوم «السياسة» إلا أن مفهوم «السياسة» لا يراكم به فحسب الظواهر السياسية المألوفة كالدولة والصراع السياسي والانتخابات والحروب وسواها، بل أن السياسي يوجد في كل مناحي حياة الإنسان وهو يمتد ليشمل كل ما له أثر على الإنسان، لأن معنى الأثر والتأثير هو إعمال سلطة ما لوقتها في سلوك الآخرين. إن وصف فعل ما بأنه فعل سياسي إذن لا يقتصر بأفعال الجماعة من الناس الذين يطلق عليها اصطلاحاً بالسياسيين،

أي الأفراد الذين يدخلون في تفاعل القوة التي يعرفها المجتمع بأنها سياسية، بل أنه يمتد ليشمل الأفعال التي تبدو ثانوية عن السياسة التقليدية كعلاقة الطبيب بالمريض وعلاقة المدرس بالتلميذ، وعلاقة الأب والأم بأبنائهم وبناتهم.

١-٦ ما هو النقد؟

ولابد لأي نظرية أن تحدد مصطلحاتها ومفاهيمها الأساسية تحديداً يختلف عما يقدمه الفهم العام غير البحثي لهذه المصطلحات والمفاهيم، فقد يستخدم الفهم العام مصطلحات تستخدمها نظرية من النظريات إلا أن استخدام أي نظرية رصينة لمصطلح ما لابد أن يقوم على أسس واضحة محددة ولأهداف واضحة محددة كذلك، وهو بخلاف الاستخدام العام للمصطلحات الذي يتأثر بعناصر اجتماعية تختلف عن العناصر المؤثرة في البحث العلمي ومناهجه. ومن أمثلة هذه المصطلحات مصطلح «النقد» الذي يشكل أحد أعمدة النظرية النقدية اللغوية. ينبغي هنا التمييز بين ثلاثة استخدامات لهذا المصطلح

(١) النقد في الفهم العام: كثيراً ما تشيع كلمة «النقد» في الفهم العام وفي الخطاب العام لتعني إبراز مغالبات ظاهرة من الظواهر في المجتمع، وهو إبراز لا يخفي، حينما يتم وضعه تحت الدراسة الواعية، انغماسه المباشر في تفاعلات قوى اجتماعية، فالنقد الذي يوجه مثلاً أعضاء في برلمان معين لممارسة مؤسسة ما يعني أن خطاب هؤلاء الأعضاء يتكون من عناصر تقدم للناس على أنها تكشف الفجوة بين ما ينبغي أن يكون عليه واقع اجتماعي محدد (ولنقل على سبيل المثال الاستخدام الأمثل للمال العام) والواقع الذي يتميز ببنى وتفاعلات عناصر تبعد عن هذا المثال (أي حينما يكشف هؤلاء الأعضاء مثلاً ما يدعون «إهداراً للمال العام»). إن هذا النقد لا يمكن اعتباره نقداً اجتماعياً بل إنه نقد مجتمعي، أي أنه يحدث داخل المجتمع ومن قبل جماعات هي في لب التفاعل داخل المجتمع وليست معنية بأطر نظرية تستند لها لرؤية ما تتجاوزها الفجوات الجالية للنقد هذه بين ما يعتبر مثلاً وما يقدم بإعتباره واقعاً، فالقضايا الاجتماعية تطرح في مستوياتها السفلى والصغيرة ولأهداف قصيرة المدى في العادة كتغيير مسؤول أو سياسة ما وما شابها من آثار.

(٢) النقد في الدراسات الأدبية: تستخدم كلمة «النقد» في هذه الحالة لتحليل نص أدبي أو مجموعة من النصوص الأدبية بهدف يتعلق بعناصر النصوص الأدبية كإبراز ناحية جمالية معينة ضمن نظرية أدبية أو رؤى شعرية معينة. ويمكن التمثيل

النص الذي يدرسه في مستويات اللغة المختلفة ليبحث عن مواضع حضور السلطة الاجتماعية في هذه العناصر. ويضرب فيركلاف مثالا على حضور السلطة في الخطاب في تحليل حوار دار بين استاذ طب وأحد طلبة الطب المتدربين أثناء زيارة وحدة المواليد الخدج في أحد المستشفيات، وهو حوار يتميز بمقاطعة الطبيب لطالب الطب أثناء محاولته الحديث، ويفسر فيركلاف هذه المقاطعة بأنها لا تنبع من رغبة في الهيمنة على مجرى الحديث بل في الهيمنة على مساهمة الطالب في الحوار. وإضافة إلى المقاطعة فإن هناك أمورا أخرى تدل على ممارسة السلطة الاجتماعية في الحوار، فالكلمات التي كان يقولها الأستاذ للطالب لتشجيعه مثل كلمة «حسن جداً» very good «كلامك مضبوط» that's right «وتماثلها في اللهجات العربية كلمات مثل «شاطر» و«ممتاز» وغيرها) تدل على غياب التساوي في هذا الحوار، حيث أن الطبيب لم يكن ليجرؤ على استخدام هذه الكلمات في حديث مع شخص يعتبره مساويا له أو أقوى منه إجتماعيا.

إن معنى أن يكون الخطاب حاملا لقوة أو سلطة اجتماعية هو أن يتمكن المشاركون الأقوياء في هذا الخطاب من التحكم في ما يقوله المشاركون غير الأقوياء وفي تقييد قدرتهم على استخدام اللغة لبحث هذا التحكم. وأنواع الكبح اللغوي تشمل في رأي فيركلاف.

- (١) المضمون (أي مضمون ما يقال في النص)
 - (٢) طبيعة العلاقات بين الأفراد المشاركين في الخطاب
 - (٣) المواقع التي يوضع كل منهم نفسه فيها. (Fairclough 1989: 46)
- فالطالب في المثال المشار إليه أنفا محدود فيما يقوله من مضمون لغوي، حيث أنه مطالب أن يقوم بفحص طبي حسب نظام معروف سلفا، فهو يمارس علاقات مهنية مع المريض ولكن علاقة خضوع أمام الطبيب الأستاذ، ويمارس دور الطبيب المستقبل إضافة إلى دور الطالب. ولهذا المضمون والعلاقات والمواقع دور أساسي فيما يقال لغويا

كما يمكن رؤية حضور السلطة في الخطاب حينما يكون الفرد ضعيفا لا يتحدث لغة الشخص الأقوى منه في موقف يهيمن عليه الشخص الأقوى اجتماعيا، وتجسج أبرز أمثلة هذا الضرب من حضور السلطة في الخطاب في حالات تسمى لقاءات «حراسة البوابات» gatekeeping encounters (كحالات مقابلات المتقدمين للوظائف الذي يتنمون إلى جماعات إثنية تختلف عن الأغلبية الثقافية)، ويشير فيركلاف إلى أن أفراد الطبقة الوسطى من البيض هم «حراس البوابات» في مقابلات

على هذه بالدراسات النقدية التي تتعرض لشعراء أو روائيين أو سواهم من منتجي النصوص الأدبية، وقد تتجاوز النصوص لدراسة ظواهر أدبية معينة. والملاحظ في هذا الإطار أن كثيرا من النقد العربي يخلو هو الآخر من أطر نظرية وأهداف منهجية واضحة، وكثير منه لا يتعد عن سعي لتأطير كتابي لإنتطاع يشعر به كاتب هذا النقد تجاه نص أو ظاهرة أدبية محددة، كما أن هناك مثلية أكبر تتعلق بطبيعة النقد الأدبي ذاته تتمثل في أن هذا النقد، في الأغلب، يشبه الدراسات اللغوية التقليدية التي تتعامل مع وحدات لغوية صغيرة، حيث أنه يتعامل مع النصوص كوحداث صغيرة منبثقة من واقعها الاجتماعي الأكبر وتفاعلات القوى الاجتماعية وعلاقات الأخضاع-الخضوع فيه. فالنصوص يتم تقديمها بإعتبارها فاعلة فعالية فردية في إطار الجمالية والشعرية ولا يتم تجاوز ذلك لتشكيل أبعاد هذه الجمالية والشعرية اجتماعيا.

(٣) النقد في النظرية النقدية: النقد هنا ليس انتقادا، أي كشف مثالب شخص أو جماعة اجتماعية على مستوى التفاعلات الاجتماعية الصغيرة، وليس تحليلا لنصوص لكشف حضور أو غياب جمالياتها، لكنه سعي بحثي يسعى جهده لكشف الارتباط الجوهرى بين الاستخدام اللغوي (إنتاج النصوص اللغوية واستهلاكها) وظواهر اجتماعية كبرى كالهيمنة الاجتماعية والسلطة وفقدان المساواة في المجتمع وغيرها من القضايا ذات العلاقة بالاختلال غير الواعي الناتج عن بنية السلطة وتفاعلاتها في مجتمع ما. ومن أهم ما يدرسه هذا النقد كيفية استخدام اللغة لتعزيز سلطة مجموعة اجتماعية ما على نحو يثبت هذا الاختلال في تفاعلات السلطة الاجتماعية، وبهذا فإن آلية النقد الأساسية هي الربط بين الوحدات الصغرى (اللغة بمستوياتها المتعددة من الكلمة إلى النص إلى الخطاب) بالوحدات الكبرى في المجتمع (الجماعات ذات القوة الاجتماعية وتلك المهيمن عليها والجموعات التي ترفض هذه الهيمنة وتقايلها بمقاومة من خلال اللغة)

٧-١: نموذج على النقد اللغوي؛

التحليل النقدي للخطاب

يميز فيركلاف (Fairclough 1989) بين بعدين من أبعاد علاقة السلطة باللغة، السلطة الموجودة في الخطاب والسلطة المتخفية خلف الخطاب.

السلطة في الخطاب

يمكن في هذه الحالة للباحث النقدي اللغوي أن يحلل عناصر

التقدم للوظائف في بريطانيا. (٤٧) وتفترض الجماعة المهيمنة في هذه الحالات ان المتقدم للوظيفة يعلم بأساليب ممارسة المقابلات التي حددتها الجماعة الأقوى اجتماعيا، ولهذا ففي حالة ان قدم المتقدم للوظيفة ما يعد اجابة هزيلة او ضعيفة او غير ذات علاقة بالحديث فإنه من الأرجح ان يتم اعتبارها دالة على فقدانه المعرفة او التجربة اللازمة، وعلى عدم تعاونه وغيرها من دلائل فقدان الكفاءة، ويندر ان يفهم من مثل هذه الاجابات إمكانية وجود سوء في التواصل مع المتقدم نتيجة للاختلافات في التقاليد الخطابية» (٤٨). ويحلل فيركلاف مثالا على ذلك من مقابلة لوظيفة موظف مكتبة مع احد الافراد الذي ينتمون الى أقلية ثقافية امريكية: الموظف. ما الذي يعجبك في المكتبة؟

التقدم للوظيفة: الذي يعجبني في المكتبة من ناحية الكتب؛ اما من ناحية المعنى بأكملها؟
الموظف: هل هناك اي نقطة تريد ان ...

التقدم للوظيفة: أه، كتب الأطفال، لأن لدي طفل، والأطفال ... تعرف، هناك كتب كثيرة، تعرف، كتب تعجبهم وتعجبني انا أيضا يعلق فيركلاف على هذا الحوار بالقول ان لغة المتقدم للوظيفة صحيحة نحويا (في النص الانجليزي) ولهذا فإن الموظف تجاهل ان سوء التواصل مع المتقدم قد ينبج عن وضع ثقافي مختلف. حيث فشل المتقدم في فهم ما يقصده الموظف على النحو الذي يتوقعه الموظف الذي كان يقصد أمورا مهنية وليست شخصية كما فسرها المتقدم. والسلطة الاجتماعية حاضرة في الخطاب هنا أيضا، فليس هناك اي سبب جوهري يمنع المتقدم للوظيفة من الحديث عن ارتباط بين رؤيتهم للوظيفة واهتماماتهم الشخصية، وان ما كان يتوقعه الموظف ليس الا نتاج ثقافة معينة لا يشاركه اياها المتقدم للوظيفة. ان طبيعة الخطاب هنا تكشف عن هيمنة البيض في أمريكا على الاقليات العرقية كالآسيويين والسود وهو نوع من

العنصرية المؤسسية institutionalized racism

والخطاب ميدان للهيمنة في النصوص المكتوبة كذلك، وهو ما نجده في حالة النصوص الاعلامية التي تخفي في العادة أنماط الهيمنة الموجودة فيها. وكتاب النصوص الاعلامية يخاطبون جمهورا واسعا من الناس ولهذا فإنهم يضعون في أنماطهم متفانيا لنصوصهم. وعادة ما تمارس وسائل الاعلام تأثيرها على نحو منهج حيث تكرر الاخبار على نحو يحدد طبيعة ما يتلقاه المجتمع من رؤى حول الاحداث من وسائل إعلام. تكمن الهيمنة في النصوص الاعلامية في ان

لدى منتجي النصوص الاطار المؤسسي لانتاج الخطاب وهم الذين يمتلكون حقوق انتاج الخطاب، ولهذا فإنهم يتحكمون في ما ينشر وما لا ينشر، وفي كيفية عرض الاحداث. كما ان مصادر الاخبار تكون في العادة من الاطراف الاقوى في المجتمع كالمسياسيين والرؤساء، ويندر ان يؤخذ الخبر من جماعات ضعيفة اجتماعيا كطبقات المتدنية في وضعها الاجتماعي او المالي كالفقراء او العاطلين عن العمل.

السلطة خلف الخطاب

يقول فيركلاف ان فكرة «السلطة خلف الخطاب» تعني ان كل النظام الاجتماعي للخطاب يعامل كوحدة واحدة ويعد بأكمله تأثيرا خفيا من تأثيرات السلطة. ويناقش فيركلاف بعدا واحدا من أبعاد حضور السلطة خلف الخطاب هو بُعد توحيد اللغة standardization حين يتم التعامل مع إحدى اللهجات بإعتبارها اللهجة المعيارية او بإعتبارها لغة قومية وهو ما حدث بالنسبة للغة الانجليزية، وهذه العملية ذات ابعاد اقتصادية اجتماعية، فاللغة القياسية ضرورة اقتصادية لأنها تطور الاتصال بين الافراد المشتركين في النشاط الاقتصادي الذي يتمكون بإستخدام هذه اللغة من التفاهم، كما ان لها ضرورة سياسية حيث ان لها دورا أساسيا في تأسيس الامم والشعوب، وخصوصا نمط الدولة-الامة.

وإضافة الى هذا الشكل من حضور السلطة خلف الخطاب فإن فيركلاف يشير الى شكل آخر هو الوصول الى الخطاب، ويشير الى ان ما يسمى بالكلمة الحرة free speech ليس الا خرافة، ويضرب مثلا على ذلك إمكانية الوصول الى الخطاب في الطقوس الدينية في الكنائس حيث لا يمكن ان يرأس قداسا في كنيسة الا القسيس، وهو نوع من حكر الوصول الى الخطاب بالنسبة لآخرين، بل انه لا يمكن لأي شخص ان يكون قسيسا الا اذا مر بمرحلة انتقاء صارمة يتم البحث فيها عن تنطبق عليه الشروط كأن يكون مؤمنا كفوًا لديه مؤهل أكاديمي مناسب، إضافة الى الأمانة والاخلاص والفضيلة.

ومن الكوابح الاخرى التي تمنع البعض من الوصول الى الخطاب كايح الرسميات formality، ورسمية الخطاب سمة لازمة في كثير من المواقف الاجتماعية والخطابية وخصوصا تلك التي تتطلب الهيبة، والتي تضيق إمكانية الوصول اليها بالنسبة لعامة الناس. والرسمية، كما يقول فيركلاف، عامل فاعل في منع الكثيرين من الناس من الوصول الى الخطاب لأنها تفرض كثيرا من الشروط الخطابية التي تختلف كثيرا عن الخطاب العادي، والقدرة على تحقيق هذه الشروط ليست

الايديولوجيا التي تشكل القوى الاجتماعية سواء في الخطاب ام خلفه هي قضية أساسية في النظرية النقدية اللغوية وهو ما سيعرض له القسم التالي.

٢: نحو رؤية نقدية لغوية عربية

١-٢: الإطار المؤسسي للنقد في المجتمع العربي

تعرض بعض الباحثين لأهمية دور المؤسسات في تعزيز الوعي النقدي بحضور السلطات في الحياة الاجتماعية على وجه العموم وتفاعل السلطة-اللغة على وجه الخصوص، فقد شكّا كل من تشولياراكي وفيركلاف (Fairclough 1999: 8) (Chouliaraki and Fairclough) من تحول خيطر تعيش الجامعات في بريطانيا والذين شارك ينقل بها من وضعها الذي عاشته طويلا كمؤسسات عامة تهتم بالشؤون العامة وتتميز بالحرية في ممارساتها العلمية بما فيها الممارسة النقدية للقوى الاجتماعية الى وضع مؤسسات السوق التي تتأثر بما يتأثر به السوق من عناصر العرض والطلب وتفاعلات ذات الطابع الإقتصادي أساسا. وعلى الرغم من اعتراف تشولياراكي وفيركلاف بتأثر الجامعات بالمؤثرات الاقتصادية الا انها يؤكدان على رفضهما إضعاف دور الجامعات وجعلها أداة بيد أصحاب النفوذ الاقتصادي. كما يبيّنان الى عامل آخر وهو ان دخول الجامعات المعترك الاقتصادي يؤدي كذلك الى بتر علاقة الجامعات بالمجتمع وتفاعلاته وصراعاته خارج الأطر الاقتصادية. ان النقد الاجتماعي الذي تقوده الجامعات ينبغي الا يكون سجيناً داخل أسوار الجامعات فحسب بل ان من الواجب انطلاقه نحو المجتمع حيث انه يتأثر أبداً بتأثير الواقع الاجتماعي وتفاعلاته. ان النقد لابد ان يكون مساهراً او تابعا زمنياً لدراسات اجتماعية، ومثل هذا الوعي النقدي لا يمكنه ان ينمو، بحسب الظروف الاجتماعية الحالية، الا في الجامعات العربية، وهذا يثير قضية جوهرية حول دور الأكاديمي العربي ورويته لمحيطة الاجتماعي ورويته لدوره في هذا المحيط ان تعزيز مكانة النقد الاجتماعي في الجامعات العربية أمر دونه مصاعب جمة، ليس أقلها غياب الوعي النقدي أصلاً. تتميز الجامعات العربية بغياب البحث العلمي الاجتماعي ذي الصبغة النقدية (هذا اذا تم تجاوز غياب البحث الاجتماعي أصلاً حين يقارن فجاج الجامعات العربية بنتائج غيرها من الجامعات)، فالبحث الموجود ذو صبغة تقبيلية لأوضاع المجتمعات العربية، ويتميز بقبوله لحضور القوى الاجتماعية، وهو قبول غير واع بل انه قبول الجاهل اجتماعياً. ان معنى هذا ان السلطات الاجتماعية العربية قد نجحت الى حد كبير في

مقسمة على نحو عادل بين الناس. ويضيف فيركلاف: فيما يتعلق بالمضمون فإن الخطاب في الموقف الرسمي يخضع لكوابح استثنائية على الموضوع وأهميته وفي أنماط التفاعل المعتادة الثابتة. اما فيما يتعلق بالفاعل فإن الهويات الاجتماعية للمؤهلين لإتخاذ مواقع فاعلة في خطابات المواقف الرسمية يتم تحديدها على نحو أكثر صرامة من المعتاد، وعلى اساس مواقع الافراد ومنزلاتهم العامة، كما هي حالة الكوابح التي أشير إليها حول من يسمح له ان يرأس قداساً في طقس ديني. وفيما يتعلق بالعلاقات فإن المواقف الرسمية تتميز بتوجه استثنائي تجاه ويصناعة الموقع (الاجتماعي) والمنزلة و«المظهر الخارجي». فالقوة والمسافة الاجتماعية ملتان، ولهذا فإن هناك نزعة قوية ناحية اللطف politeness الذي يقوم على ان ادراك التمايزات بين قوى الافراد ودرجات المسافة الاجتماعية وهلم جرا، ويستهدف من هذا اللطف إعادة انتاج أوضاع القوى هذه بدون أي تغيير. (Fairclough 1999: 66)

ان فيركلاف يلخص في التحليل السابق ما قدمه كثير من الدراسات النقدية اللغوية حول اللغة والسلطة، فيمكن للمحلل النقدي اللغوي ان يبحث عن آثار القوى الاجتماعية في نص من النصوص، مكتوباً كان ام محكياً، ويمكنه ان يرى من خلال هذا التحليل ان هناك كوابح تحد من الخطاب من ناحية المضمون حيث لا يسمح لكل من يريد ان يقول شيئاً ان يقوله كما يريد له لأن هناك قوة أقوى تمنع ذلك المضمون، كما يمكن رؤية مواقع المشاركين في الخطاب في خارطة القوى الاجتماعية من خلال النصوص إضافة الى ما تحمله تلك النصوص من دلائل لغوية على طبيعة العلاقة غير المتساوية بينهم. كما ان الهمهمة قد تكون حاضرة ليس في الخطاب نفسه بل خلفه، اي ان الوضع الاجتماعي الذي يظهر فيه او أجله النص يحد بأكمله من إنتاج خطابات أخرى تبين الخطابات ذات السلطة، ففي حالة اللغة العربية مثلاً، لا يمكن لمن لا يستطيع الحديث باللغة الفصحى مثلاً (كأن يكون فلاحاً من قرية عمالية لم يتعلم القراءة او الكتابة) ان يستضاف في برنامج حوار في وسيلة إعلام مرئية او مسموعة، رغم إمكانية مساهمته الفعالة في موضوع الحوار، وذلك لهمهمة الفصحى، أضف الى ذلك ان آليات اختيار منتجي الخطاب في بعض المواضيع تحد من الذين «لا تنطبق عليه الشروط» من القدرة على انتاجه، ولهذا فإن الخطاب الذي يظهر للعن للناس، إضافة الى حضور السلطة في عناصره، يفضي الهمهمة التي منعت آخرين من انتاج خطاباتهم الموازية له. ان

الخطاب والنسق، لما كانت تلك الظواهر «عبويًا» بل إنها دلائل على نجاح النسق والخطاب. إن مصطلح «العبوب النسقية» يفترض أن النسق الموجود غير منسجم في ذاته وغير مترابط كما تظهره بعض ظواهر خلل النسق (لا الخلل بالمفهوم الاخلاقي الذي يفتقر إلى النسق من الخارج)، وهو ما لا يوجد في تحليل الغذاء، فتحليله للأزمة المقدمة على «العبوب» النسقية، ومن خلال النتائج المنطقية لرؤيته النقدية، نجد أن ما أسماه عبويًا هي في واقع المقام نتائج طبيعية للنسق لا عبوب فيه.

إن تورط الغذاء في الأخلاقي في مفهوم كمفهوم «العبوب النسقية» هذا مرده عدم تماسك الأطار النظري الذي ينطلق منه في جانبه، وعدم تماسك رؤيته ووسائل تحليله للمجال الذي ينتقده في الجانب الآخر. فالأطار النظري الذي ينطلق منه لا يقوم على وجود رؤية متماسكة تلم شعث كل النظرات والأفكار التي تطرحها فكرة النقد الثقافي. فمنطلقات الغذاء منطلقات أخلاقية غائمة، وسياسية شعبية بل وتصل حد التناقض (كما يتبين من المثال الذي ضربه على الطاغية وإغفاله النظر عما هو أقرب إليه من حبل الوريد من تحالف السياسي القبلي والسياسي الديني)، وفكرية غير واضحة (عقلانية لا توجد في الكتاب بأكمله كلمة واحدة تشرحها).

إن الممارسة النقدية للمجتمع هي رد على نزاع التاريخ عن ظواهر هذا المجتمع، حيث يقوم النقد بتعزيز حضور عناصر التاريخ، أي السلطة والمصالح والاستغلال والاضغاع والخضوع كما تتجلى حقيقة في الممارسات الاجتماعية كما ترى من إطار نقدي، أما في كتاب الغذاء فتجد تحليلًا غير تاريخي على الإطلاق يعتمد على تحليل لا يستقرئ النصوص استقراءً يتجاوز بانها الدلالة السطحية، مع بعض الانطباعات النظرية التي تستخدم كمكدمات لنتائج يحيط بها الشك كما يتجلى في حديثه عن تغير أبي جعفر المنصور ببيت شعر: والامر لا يوقف عند حدود الاعطيات بل يتجاوز إلى ما هو أخطر، حينما يتدخل الشعر في التأثير على سلوكيات المدوحين، وهناك في هذا الامر حكاية معبرة وذات دلالة نسقية، يرويها المسعودي في مرجع الذهب عن عيسى بن علي الذي ذكر أن أبا جعفر المنصور كان يمشاؤهم في جميع أمره حتى امتدحه إبراهيم بن هرمة في قصيدة قال فيها:

إذا ما أراد الامر ناجي ضميره
فناجي ضميرا غير مختلف العقل
ولم يترك الأذنين في سر امره
إذا انتفضت بالاصبعين قوى الجبل

التأثير الاجتماعي إلى حد أن الجامعات، وهي التي يفترض أن تكون مراكز البحث الرئيسية في المجتمع العربي (أي المراكز التي تثير الأسئلة)، غدت مغيبة عن التفاعل الحقيقي مع المجتمع، تبحث، حينما تبحث، في قضايا سكونية وبمناهج سكونية، ومرد ذلك، إضافة إلى الجهل النظري، البعد عن مواطن الشبهة النقدية، وهو أمر برغم سليلته إلا أن المرء ينبغي أن يشدد على جوانبه الإيجابية. أن البعد عن مواطن الشبهة النقدية يفترض وعيا انطباعيا قبل -بحفي ناقد، إلا أنه خاضع خضوعا تاما للقوى الاجتماعية، ولن يتحول إلى وعي نقدي اجتماعي إلا إذا تحول هذا الوعي الانطباعي قبل البحثي إلى وعي بحفي نصي، أي أن يتحول الانطباع الناقد إلى خطاب يرى تفاعلات عناصر المجتمع ويتأثر بها ويؤثر فيها.

إضافة إلى غياب الوعي النقدي اوحضور الانطباع النقدي قبل البحثي فقد ظهرت بعض المحاولات البحثية في (أو على يد من ينتمون إلى) بعض الجامعات العربية، إلا أنها محاولات تنسم بسمات تحد من قدرتها على الدخول الجاد والواعي في مفترك التفاعل الاجتماعي وكشف حضور السلطة في ناياب حياة المجتمع، ومن أمثلة هذه النماذج كتاب عبدالله الغذامي «النقد الثقافي» وهو كتاب ينبغي التوقف عنده لما يحمله من طروحات كبيرة تقترب من أفكار النظرية النقدية.

أول ما ينبغي قوله عن هذا الكتاب هو غياب المرجعيات النظرية النقدية فيه، فنقدم ما يسميه النسق ينطلق من أن هذا النسق يناقض «العقلانية» حيث يتكرر في الكتاب انتقاد محدد للبلغاء التقليدية وهو أنها تغييب العقل (انظر الغذامي ٢٠٠٠: ٨٢)، ونجد أيضا أن الغذامي ينتقد أدونيس لأن لديه «عباء خاهما، وهو عداء نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني» (٢٨١).

كما نجد الغذامي الأخلاقي في حربه على «العبوب» النسقية. واستخدام كلمة «العبوب»، يحيل إلى خلفية نظرية تفترض السلامة الاخلاقية والثقافية، فما المقصود بالعبوب؟ كيف يمكن تسمية او وصف ظاهرة معينة بأنها «عبوب نسقي» ما يمكن قوله هنا هو أن استخدام الغذامي لمصطلح «العبوب» (هذا إذا تم تجاوز الشحنة الاخلاقية التي يحملها) استخدام تنقصه الدقة إلى حد كبير، كما هو الحال في الاقتباس التالي من مقدمة الكتاب: «لقد آن الأوان لأن نبحت في العبوب النسقية للشخصية العربية المثشعة» (٧). إن استخدام العبوب النسقية هنا غير دقيق، فإن كان المقصود بالعبوب هو تلك الظواهر التي تعتبر نتائج طبيعية لخطاب ما في «نسق» ما، إن وجد هذا

تغير المنصور من رجل يستشير في كل أمره إلى رجل مستبد ومطلق، غيره بيت من الشعر... (١٥٦).

والغذامي هنا يصل إلى نتيجة «تغير المنصور» وما سائر هذا التغير من تغير سياسي اجتماعي في آلية عمل الدولة بتحولها من «المشاورة» إلى الهيمنة المباشرة (الطغيان)، وهي نتيجة ما كان للغذامي أن يصل إليها لو أنه انطلق من اطر نقدية واضحة تدرك تعقيد عملية التغيير الاجتماعي والسياسي، وتدرس تجليات تفاعل القوى حتى في الظواهر التي يبدو فيها الوضع مثالها (كسياسة المنصور الداخلية قبل أن يسمع قصيدة إبراهيم بن هرمة، فمشاورة المنصور للناس «في جميع أمره» تشكل بذاتها موضوعا بحاجة إلى التحليل النقدي لإظهار وضع القوى الاجتماعية فيها وتفاعل هذه القوى.

إن مبعث القلق إضافة إلى عدم قيام الطرح والتحليل على أسس نظرية واضحة في ممارسة تدعي النقدية هو أن الباحث يقوم بتحليلات هي تحليلات من تحليلات المجال العام مستخدما المفاهيم العامة (خارج أطر البحث المنهجي الصارم)، في طرحها وفي لغتها، كما في التالي:

ومن غير العجب أن نجد هذا المعنى النسقي يظل يتكرر في الخطاب الاعلامي المعاصر، وبمجرد ما يغضب زعيم على آخر تتوالى اللعنات على بلد الآخر وقومه وتاريخهم، كل ذلك لغضبة صارت تسمى في ثقافتنا بالغضبة المضرية

إن تحليلنا هذا ليس تحليلاً نقدياً، بل انه في حقيقة الامر انعكاس لطبائبات اجتماعية تنطلق من منطلقات غير بحثية كالتعجب الانطباعي من الامور («من غير العجب ان ...») الذي لا يرى في العمليات الاجتماعية والسياسية الا ظواهر شخصية نفسية («يغضب زعيم على آخر») ويسيء فهم السلوك الاجتماعي ويفهمه فهما عواميا («تتوالى اللعنات على ...») وهو فهم غير تاريخي يخلو في إطلاق مصطلحات وإدراك مفاهيم من المنهجية الواضحة («صارت تسمى في ثقافتنا بالغضبة المضرية»)

ينبغي التأكيد هنا على أن هذا الضرب من النقد الاجتماعي هو خطر على المجتمع العربي، لأمر عدة أهمها غياب المرجعية النظرية الواضحة وهو غياب يتمثل في التقبل بين العقلانية والديمقراطية وغيرها من مفاهيم غير مفسرة تفسيراً ناجحاً في هذا الكتاب. إن كتاب الغذامي، وغيره من الكتب والدراسات التي تمتلئ بها وياتئرها خلايا الحياة العربية، لا يشكل في حقيقة الامر دراسة نقدية جادة لثقافة المجتمع العربي، بل انه في جوانب كثيرة يعمل على نحو نظري وتحليلي يعزز القوى

الاجتماعية الموجودة وآليات تفاعلها.

٢-٢ إشكاليات الدراسات اللغوية العربية

تتميز الدراسات اللغوية العربية في أغلبها بتواصلها مع التراث اللغوي العربي الذي يتميز بالوصف البنوي للوحدات اللغوية وعدم ربط هذه الوحدات بالتفاعلات الاجتماعية الكبرى في المجتمع العربي، وكنموذج على ذلك سيقدم المثال التالي تحليلاً لنموذج مستمد من «موسوعة النحو والصرف والاعراب» التي أعدها أميل بديع يعقوب (يعقوب ١٩٨٨).

نحن: ضمير رفع منفصل للمتكلم الجمع، نحن: «نحن جنود شعبان»، أو للمفرد المعظم نفسه، أو المتكلم باسم جماعته، نحن: «نحن الكتاب نحب الحق» (١٩٧٢).

نجد هنا مثلاً وصفاً لإستخدام كلمة نحن يساوي بين ثلاثة استخدامات هي (١) المتكلم الجمع، و(٢) المفرد المعظم نفسه، و(٣) المتكلم باسم جماعته، وهو وصف لا يتجاوز ما يراه الوصف من الاستخدامات الثلاثة على مستوى الاستخدام اللغوي ولا يتجاوز هذا لونا نشأ بنية المجتمع وعلاقة هذه الاستخدامات الثلاثة بقضايا كبرى في المجتمع والإخضاع الاجتماعي الذي يخفيه الاستخدامان الثاني والثالث على وجه الخصوص، فـ«المفرد المعظم لنفسه» ليس وصفاً لأمر محايد اجتماعياً بل انه يصف قضية أساسية من قضايا السلطة في المجتمع، فتعظيم النفس لا بد أن يكون في سياق اجتماعي، والتعظيم هنا يعني إبراز فرد معين وتعزيز قوته الاجتماعية بحيث يكون حديثه عن ذاته يتجاوز ذاته وتكون ذاته شاملة لمجموع اجتماعي، أي أن هناك هيمنة اجتماعية خفية تفرض استخدام «نحن» تمارس ضد جماعة اجتماعية قبلت هذا الإخضاع أو ان لم تقبله، فإنها لا تقاومه أو ان مقاومتها لم تكن بالقوة الاجتماعية التي تمنع تعظيم النفس المتجلى في «نحن» هذا، والامر ينسحب أيضاً على استخدام «نحن» باسم الجماعة، فالحديث «باسم جماعة» يفترض آليات هيمنة اجتماعية تتمثل أولاً في قبول الجماعة لكونها جماعة أصلاً بالشكل الذي يتم تقديمها به من خلال الضمير «نحن»، وثانياً قبولها هذا التمثيل الذي يجعل شخصاً ما يتحدث باسمها.

إن التحليل البسيط الذي تقدمه اللسانيات العربية التقليدية إذاً ينقصه الكثير من الأطر النظرية التي يمكن لهذه اللسانيات بها أن ترى جوانب أخرى من جوانب استخدام اللغة تتجاوز بنية الوحدة اللغوية الصغرى (مثل «نحن») إلى وحدات أكبر تتعلق بالقوة الاجتماعية والهيمنة وأنماط الإخضاع والخضوع.

تتميز اللسانيات التقليدية كذلك بأنها تفتقد إلى النظر إلى

الثالثة هي الرؤية الدينية الاصولية وهي رؤية تفرض انماط حياة ماضية على واقع يختلف جذريا عن الماضي، وهي رؤية مغرقة في سلطويتها وأنماط هيمنتها اللغوية كما سنشير لاحقا، اما الرؤية الرابعة التي يشير اليها حليم بركات فهي الرؤية القومية التقدمية، وهي رؤية خليط من اليسار التقليدي الحالم بالتغيير نحو مجتمع عربي موحد غير طبقي يخلو من الاستبداد.

ان كل هذه الرؤى للمجتمع العربي هي رؤى سياسية مباشرة، فالاولى تعتمد على بقاء بعض الوحدات الاجتماعية الطبقيّة او الطائفية على حساب الوحدات الاخرى، اما الثانية فسكونية غير تغييرية تستفيد من أنماط السلطات الاجتماعية القائمة في المجتمع العربي، اما الثالثة فهي رؤية تقوم على تفسير معين للنصوص الدينية تفسيرا يخفي وراءه السعي الى الهيمنة الاجتماعية، فيما ان الرؤية الاخيرة التي يؤيدها حليم بركات فتقوم على رؤية ماركسية تقهقيرة لا ترى في أنماط الهيمنة الا تلك التي توجد بين الطبقات الاجتماعية. ان سياسة هذه الرؤى تعني انها توجد في ظروف سياسية متوترة وتهدف الى مستقبل عربي افضل بل يهدف كل منها الى وضع تهيمن عليه المجموعة التي تنتمي كل رؤية من هذه الرؤى على المجتمع.

إن ما ينقص الرؤى الاربع المطروحة هو البعد النقدي المنبت تماما من السعي المباشر للوصول الى السلطة، ذلك البعد الذي يمارس السياسة الاجتماعية لا كلاعب مباشر بطروحات سياسية مباشرة، بل كمعين نحو تغيير اجتماعي ليس له صورة سياسية موحدة (سواء أكانت موجودة ام يتم السعي اليها) بل يهدف الى وضع اجتماعي قيمي أفضل يعرف الضعيف اجتماعيا فيه الآليات الاجتماعية واللغوية تحديدا التي جعلته في وضعه ذلك.

إعادة تعريف السياسي ومواضع الهيمنة في المجتمع العربي

ان فائدة الدراسات النقدية اللغوية تكمن في انها تتجاوز الرؤى الطبقيّة التقليدية في انها تبحث عن آليات الهيمنة في مواضيع من الحياة الاجتماعية كانت مغفلة من الدراسة النقدية كالعلاقات البسيطة بين الافراد (المدرس-التلميذ، الطبيب-المريض، الأب-الابن) ثم العلاقات بين الفرد والجماعات الوسيطة وهيمنة بنية الجماعة الوسيطة (كالفقيلة والطائفة) في الخطاب المستخدم وصولا الى المستويات السياسية المباشرة الأعلى كالدولة ونظم الحكم وسواها.

سياق الاشياء وتاريخيتها، وهذا ما لا يمكن رؤيته الا بالنقد الاجتماعي، فأمثلة أنفائها مثل «جاء زيد» و«ذهب عمرو» تخصه الطبيعة التركيبية النحوية للبنى اللغوية الصغرى (الفعل والفاعل)، الا انها في الآن ذاته متعالية على التاريخ، فهي أمثلة طويلة الأجل ولم تزل، هي او مشابهاتها، منذ التطورات المبكرة في الدراسات النحوية العربية، وهي أمثلة لا تتعامل مع بشر حقيقيين في سياق تاريخي حقيقي. ان الرؤية النقدية ستكشف الكثير فيما يتعلق بآليات الهيمنة التي تخفيها هذه الأمثلة المألوفة، فهي مثلا تعزز هيمنة الذكر اجتماعيا بغياب الأنثى فيها، فالأنثى لا تستدعي للتمثيل على ظواهر نحوية عامة، فيما ان الفاعلة (مصطلح «الفاعل» يفترض الذكر دائما) في المثلين قد تكون أنثى ويمكن استخدام مثال مثل «جاءت سعاد» للتمثيل على ما يشمل الذكر والأنثى، الا الهيمنة الذكرية اجتماعيا أثرت في رؤية النحو لموضوعاته ومناهجه فضعف لنمط السلطة الذكرية اجتماعيا. اضعف الى ذلك ان الافعال المستخدمة في مثل هذه الأمثلة هي افعال غير تاريخية ولا ترتبط بأية عملية اجتماعية كبرى فلا نجد أمثلة مألوفة في النحو العربي مثل «ثار زيد» او «خضع عمرو لقوة زيد» او سواها من الأمثلة التي تعزز الوعي الاجتماعي بالسلطة وأفعالها وآليات ممارسة هذه الافعال.

٢٠٢ نحو رؤية نقدية لغوية عربية،

ليس المقصود من إضافة الصفة «عربية» الى «رؤية نقدية لغوية» ان الأفكار والمناهج التي تقوم عليها هذه الرؤية ذات جوهر يرتبط بالحياة العربية، بل نعني إطارا نظريا يمكن البدء في تطبيقه لدراسة اللغة في الواقع العربي المعاصر، ومن اليقيني ان هذا الإطار يتغير باستمرار بحسب ما تستكشفه الممارسات النقدية من مواضيع جديدة يمكن دراستها او مناهج أصح لتحقيق أهداف هذه الممارسات النقدية.

النقد كروية جديدة في المجتمع العربي

يشير حليم بركات (٢٠٠٠) الى أربع رؤى او تصورات بديلة للواقع العربي هي رؤية الانتماءات الخاصة التي تخدم العناصر الصغرى في المجتمع العربي كالفقيلة او الطائفة او العرق ولا ترى، وتقوم هذه الرؤية على «اعتبار الوضع القائم واقعا شرعيا مستمدا من طبيعة التكوين الاجتماعي التعددي والاتساع الجغرافي والمصالح المتنافرة للوطن العربي» (١٣٩) اما الرؤية الثانية فهي الرؤية التوفيقية التي تهان أنماط القوى الاجتماعية الموجودة في المجتمع العربي، والرؤية

أشكلة الواقع العربي المعاش إنطلاقاً من عناصر هذا الواقع

تنتقل الرؤية النقدية اللغوية العربية المقترحة من مشكلة الواقع، ويمكن أشكالية الواقع العربي لأنه أولاً إشكالي في المستوى الافتراضي، لا يختلف عن المجتمعات الأخرى في حضور القوى الاجتماعية وألياتها في الهيمنة والإخضاع، إضافة إلى أن الواقع العربي إشكالي لأن المؤشرات الموجودة على التوترات الاجتماعية كالتحفظات الاجتماعية والسياسي في العالم العربي جلية جداً ولا يحتاج إثبات وجودها إلى عناء نظري وتحليلي كبير. كما أن هناك تجليات لإشكالية صراع سلطات على المستويات الكبرى والصغرى، فالمجتمعات العربية تحتوي على خطابات داخلية في لب الصراع الاجتماعي: الخطابات الاجتماعية المسيطرة والخطاب الإسلامي المناوئ. أضف إلى ذلك أن غياب الطرح النقدي الجاد يطرح تساؤلاً حول إمكانية وجود تحالف أكثر عمقا بين الخطابات المسيطرة والخطاب الإسلامي المناوئ، فالتفاعل بين خطاب السلطة والخطاب الديني ليس تفاعلاً صدامياً (رغم تجليات الصدام الدائمة أحياناً كما في حالة الجزائر) إلا أنه تفاعل سكوني يبقى على الأثنين في هيمنة اجتماعية بما يتبعها من مظاهر خطابية. أضف إلى ذلك أن في المجتمع العربي خطابات محدودة المجال توحي بالصدام الاجتماعي كخطاب تحرير المرأة والخطابات المدافعة عن بعض الأعراق كالبربر وسواهم وغيرها من الخطابات

إن كل المؤشرات تدل على واقع إشكالي متخلف، وهنا يلج الفرق بين أهداف النظرية النقدية الغربية والرؤية النقدية العربية، فالنظرية الغربية تنطلق من رؤية الظلم الاجتماعي في متجزئات اجتماعية كبيرة ما زال المجتمع العربي لم يصل إلى أبسطها. أما المجتمع العربي فنظام السلطة فيه غير مدروس ولم يتعرض لهزات عنيفة، بل أن أنماط السلطة التقليدية (كالحكم الوراثي) قد عادت إلى أنظمة تعادي ظاهرياً نظام السلطة التقليدية. ودراسة اللغة والخطاب في مثل هذه الحالات ملح وضروري هنا لكشف الفجوة الجلية أصلاً بين ما يقال وما يحدث. أن هذا يتطلب قبل تحليل النصوص المفردة تطوير رؤية تفسر الوظائف التي تؤديها اللغة في المجتمع العربي في تعزيز الهيمنة وفقدان التوازن الاجتماعي.

ضرورة الفهم العميق للمجتمع العربي

لا بد لإنجاح الممارسة النقدية العربية من دراسات اجتماعية

وصفية عميقة تعتمد عليها الدراسات النقدية، فلا يمكن للباحث الناقدا أن يكتشف مواضع الهيمنة الاجتماعية لغويًا أن لم يكن لديه فهم رصين لطبيعة السياق الاجتماعي الذي وجد فيه النص. وفهم المجتمع العربي ينبغي أن يقوم على فهم لعناصره وتفاعلاتها، وعناصر هذا المجتمع وأنماط تفاعل عناصره تختلف إختلافاً جديداً عن حال المجتمعات الأخرى. وقد أوضح كثير من الدراسات الاجتماعية التي حلت المجتمع العربي تعقيده الشديد، وهو تألف تناقضات عديدة، إلا أن الاستبداد سمة تبرز في كثير من عناصره وتفاعلاتها، وهو يعاني من فقدان استقلاله وتبعيته الشديدة للنظام الاقتصادي الرأسمالي العالمي، وهي تبعية لم تنتج عنها أنماط اجتماعية حياتية جديدة بل أنها عززت من أليات الاستبداد والهيمنة الموجودين أصلاً، كما هو حال الطبيعة البطركية الأبوية للمجتمع. أن الهيمنة التي توجد في المجتمع العربي «شرس» ويصعب اختراقها وكسرها» (بركات: ٢٠٠٠: ٢٤) وهو وضع يفرض ضرورة الاستعجال في الدراسات النقدية عموماً ودراسة اللغة كفعل رئيسي في أليات الهيمنة خصوصاً. كما ينبغي (واقولها على سبيل الاقتراح لا على سبيل الطرح المعياري) أن يفهم الباحث العربي سياق بحثه فهماً يتجاوز السطح ويغوص إلى عمق نمط السلطة العربية، فهي سلطة متجزئة وعقيمة إلى حد كبير. أن نمط السلطة في المجتمع العربي (بمستوياتها الكبرى المتمثلة في خطاب الدول وخطاب الاسلام المناوئ المتحالف، والمستويات الصغرى المتمثلة في خطابات جماعات مقصاة اجتماعياً كالمرأة والطوائف والأعراق المقصاة، إضافة إلى تجليات تأثير القوى الاجتماعية في التفاعلات بين الفاعلين اجتماعياً في المجالات التأثيرية المحدودة كالمدسة والمسجد وغيرها) لم يتأثر بإنقلابات هائلة شهدتها العالم كخواب الشيوعية والعولمة وسواها. أن معنى هذا، إضافة إلى وبناء على بقاء النظم الاجتماعية العربية، أن على الباحث العربي ألا يدخل كلابع مباشر في تفاعلات القوى في المجتمع العربي، فهذه التفاعلات التي تقودها السلطات الموجودة قد شكلت تجربة تستطيع بيسر امتصاص النقد السياسي والاجتماعي المألوف. أن رؤية البحث النقدي ذاته كخطاب تغييري في السياق الاجتماعي يعني إن عليه أن يطور رؤى نظرية ومناهج تحليلية تعزز وظيفة المقاومة للنقدية ولكن بطرق إبداعية لم يعرفها نمط السلطة العربية العميق الجذور. لقد أعلنت بعض الرؤى الضرورية العربية فشلها بسبب ما يبدو من فقدان فهمها

لطبعية السلطة العربية، كالدعاية التي دعا إليها مفكرون كأندريوس وأقماره الفكرية والتي أعلنت رفع رايتها البيضاء أمام خطاب القوى القائمة وأمام الخطاب الإسلامي المناويء- المتحالف.

كما أن على الخطاب النقدي العربي في عملية أشكلة الواقع ألا يتورط بما يقدمه هذا الواقع من بنى ظاهرية بل أن عليه أن ينزع الألفة التي يشعر بها حتى إزاء ما يعتقد أنه سلطات قائمة، فمن البين في بعض الحالات أن السلطات التي يبدو أنها سلطات مؤسسات غير تقليدية كمؤسسة الدولة الحديثة هي في حقيقة الأمر قناعا تختفي تحته السلطات القبلية والدينية التقليدية. أن على النقد كذلك أن يدرس التاريخ في كل حالة عربية لتستكشف الوسيلة الأنجع للنقد.

الموقع غير السياسي المباشر للدراستات النقدية العربية

على الرغم من اليقين حول فشل التجارب النقدية السابقة في الحياة العربية، إلا أنني لا أستطيع أن أضع يدي على مخطط يمكن أن اقترحه هنا لتغيير الوضع، ولإحداث صدع في جدار وضع القوى في المجتمع العربي. أن هذا الأمر يتطلب في رأيي إتخاذ موقف لا يدخل في وضع السياسة المباشرة بل يعتمد على البحث النقدي القائم على مناهج نقدية حديثة تسندها دراسات اجتماعية معمقة. كذلك على النقد اللغوي العربي أن يراعي أنه رؤية بحثية وليس نظرية في السياسة المباشرة ولهذا فإن على البحث النقدي ألا يتميز بالحدة التي تتماثل معها في خطابات الجماعات المقصاة اجتماعيا كالمرأة والطبقات الاجتماعية المهممين عليها وسواها، فهو خطاب بحثي أولا وأخيرا ويجب ألا يتعد به هدفه الذي يتشابه مع خطابات الجماعات المقصاة اجتماعيا عن وعيه بأنه يشارك في الوضع الاجتماعي بالبحث لا بالسياسة المباشرة.

حضور النقد تغيير في ذاته

أشير كذلك إلى أن على الباحث العربي ألا يستعجل التغيير الاجتماعي للظواهر محل دراسته، فالتغيير الاجتماعي بطيء عادة والتغيرات السريعة لا تبقى في العادة لأجل طويل لأنها محصلة وضع سياسي وليس تلازما بين حركة بحث نقدي ووضع اجتماعي متأثر بهذا البحث. أن وجود عملية الممارسة النقدية للغة والخطاب هو في حد ذاته تقدم مهم في التفاعل الاجتماعي. اعني أن على النقد العربي ألا يشغل نفسه مباشرة بغياب مثل اجتماعية أو السعي الصريح نحو تحقيق منتج

مثالي (كحرية الصحافة مثلا)، بل أن عليه أن يدرك أن حضور النقد العلمي المطابع في حد ذاته مهم في ذاته.

أخيرا أشير إلى أمر يرتبط بهذه النقطة، وهو أن تباين الرؤية النقدية اللغوية العربية إلى ترجمة ما كتبه الباحثون النقاد الغربيون من دراسات حول اللغة وعلاقتها بالسلطة والتفاعل بين القوى في المجتمع، وترجمة كتب النظرية النقدية عموما والنقد اللغوي على وجه الخصوص هي شكل من أشكال الممارسة النقدية، حيث أنه ادخال إلى الوضع الثقافي العربي لأفكار ستساهم لازيب في تغيير المجتمع العربي إلى وضع أفضل من الوضع الذي يعيشه الآن. أن مثل هذه الترجمة تشكل تحديا للنظام المعرفي السكوني، في أغلبيه، الذي تألفت معه القوى العربية واستمدت، في جوانب كبيرة من مظاهرها، قوة تبقيها في مواضع السلطة وتكبح العناصر الاجتماعية الأخرى من مقاومتها. ومن الأمثلة على الدراسات الأساسية في النقد اللغوي الغربي التي ينبغي ترجمتها دراسات فيركلاف في التحليل النقدي للخطاب (Fairclough 1989, 1992, 1996) ودراسات فان دايك العديدة حول حضور العنصرية في الخطاب (Van Dijk 1987, 1991, 1993, 1998) وكتاب فاولر (Fowler 1998)، وغيرها من الكتب التي تحلل حالات محددة من التفاعل بين اللغة والقوى الاجتماعية.

٤-٢، بعض مجالات الدراسة النقدية اللغوية العربية

لم يحظ البعد اللغوي في الدراسات الاجتماعية بتحليل عميق يبين حضور القوى الاجتماعية في اللغة وخلفها، ولهذا السبب فإن المجال العربي يعد كنزا عظيما للدراسات النقدية اللغوية. يمكن القول انطلاقا من هذا أنه لا توجد ناحية من نواحي استخدام اللغة والخطاب وغايبهما في بعض المواضيع إلا وتكون ميدانا للقوى الاجتماعية وهيمنتها وآليات إخضاعها للعناصر الاجتماعية الأخرى التي تتميز بموقعها الأضعف اجتماعيا. سأحدث فيما يلي عن ثلاثة من المجالات التي يمكن للدراسة النقدية أن تقدم فيها الكثير لتبيين وضع القوى الاجتماعية في المجتمع العربي.

الخطاب الديني

يمثل الخطاب الديني مجالا خصبا للبحث النقدي اللغوي، فالدين عنصر أساسي في بنية المجتمع العربي، وهو عنصر أساسي من عناصر التفاعلات الداخلية داخل هذا المجتمع، بل أنه كما تبين في الفترة الأخيرة التي تلت أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ أنه عنصر أساسي في تفاعل المجتمع العربي مع المجتمعات الأخرى. والدين في العالم العربي ليس أمرا

شخصيا يختاره الفرد العربي إن اراد، ويتركه ان شاء، بل انه ظاهرة لها أبعاد اجتماعية مهمة، ولهذا فإن الخطاب الديني، أي اللغة التي يدخل الدين عنصرها جوهرها فيها لها سياقاً وأو مضموناً، ينبغي ان يدرس بتعمق من أكثر من زاوية لعل أهمها هو حضور القوى الاجتماعية في الخطاب الديني وحضورها خلفه. يمكن تحليل حضور الهيمنة الاجتماعية في الخطاب الديني بدراسة نصوص مكتوبة او محكية يقوم الباحث فيها بتحليل دور العلاقات الاجتماعية في تحديد او كبح مضامين معينة، وفي تحديد او كبح علاقات معينة ومواقع اجتماعية معينة لبعض الافراد والجماعات. ويمكن مثلاً طرح بعض الاسئلة حول المضمون والعلاقات ومواقع الافراد:

• المضمون: ما هو مضمون ما يطرحه الخطاب الديني؟ هل لما يقوله هذا الخطاب إفتراض تسليمي بقوى اجتماعية موجودة (السلطة السياسية، أو السلطة الدينية او الذكور إزاء الاناث مثلاً)، او تبرير لوجود قوى اجتماعية معينة؟ هل هناك محاولة من هذا الخطاب لكبح قوى اجتماعية تسعى للتغيير الاجتماعي وتغيير نسق تفاعل القوى في المجتمع الذي انتج فيه و/او له النص؟

• العلاقات: ما هي طبيعة العلاقات بين الافراد او الجماعات ذات العلاقة بهذا النص؟ هل العلاقة علاقة تفاعل ام انها علاقة أمرية نحسب؟

• المواقع: ما هي الادوار التي يؤديها الاشخاص الفاعلون في هذا الخطاب؟ هل لهذه المواقع علاقة بالقوى الاجتماعية؟ كيف تعزز هذه الأدوار نمط علاقات القوى الموجودة؟

ينبغي هنا تعزيز الوعي الذي يميز بين الدين كسعي نحو المطلق يتجاوز الزمان والمكان، وتجلياته في التاريخ، وهذه التجليات الفاضلة لمقتضيات الحياة البشرية للخطاب الديني هي التي ينبغي ان تكون هدفاً للدراسة النقدية للغة. ان الهدف من نقد الخطاب الديني يجب ألا يكون التشكيك في معتقدات الناس الفردية وأنماط الايمان الذي يروونه مناسباً لهم من أجل خلاص معين أيا كانت رؤيتهم لطبيعة هذا الخلاص الفردي، ولكن توفير ما يكفيهم من المعرفة ليتمكنوا من رؤية المواضيع التي يتم بها إخضاعهم والسيطرة على أفكارهم وخطاباتهم. ان اعادة الخطاب الديني الى التاريخ ينبغي ان يكون هدفاً أساساً لنقد الخطاب العربي.

كذلك يمكن دراسة آثار هيمنة القوى الاجتماعية خلف الخطاب واللغة، بدراسة الاوضاع التي يتم استخدام الخطاب فيها، والشروط الاجتماعية والمؤسسية التي تسمح لأفراد او لجماعة

من الوصول الى هذا الخطاب، اضافة الى تلك الاوضاع الاجتماعية التي تمنع أفراداً او جماعة من انتاج نصوص تنتمي الى هذا الخطاب. الخطاب الديني الاسلامي مثلاً له أبعاد تتعلق بوضع المرأة الاجتماعي، ولهذا تظل المرأة خارج دائرة انتاج هذا الخطاب، فلا يمكن على سبيل المثال للمرأة (واقعيًا ان لم يكن شرعيًا) ان تكون خطيباً لخطبة الجمعة او العيد مثلاً، ولا يمكنها في العادة ان تؤدي وظيفة انتاج نصوص الفتوى، بينما توجد نساء يمارسن وظيفة الوعظ وهذا وضع يثير تساؤلات حول ارتباط هذه الأطر المؤسسية بوضع المرأة الاجتماعي، فالخطابة وانتاج نصوص الفتوى هما وتظلمات اجتماعيتان يفترضان ممارسة قوة اجتماعية خطابية على مستقبل النصوص الدينية، فيما تشكل وظيفة الوعظ حينما تمارسها المرأة تأكيداً على دورها المحدود خطابياً حيث انه محدود التأثير من ناحية الجمهور الذي هو في الأغلب من النساء، وهو محدود أيضاً لأن مضمونه في العادة يتعلق بالمرأة وطرحه يركز على تعزيز نفس آليات التفاعل الاجتماعي القائم حول وضع القوى بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي.

المرأة في الامثال

الامثال تعد أحد المجالات التي يمكن من خلالها دراسة أوضاع القوى الاجتماعية. والامثال هي نصوص طويلة الأجل يتوارثها المجتمع من جيل الى آخر، ويقاؤها يعني نقدها ان هناك اوضاعاً اجتماعية ثابتة يستعان بالامثال لتبريرها. وقد حاولت في دراسة لم تنشر (الحراسي، دراسة لم تنشر ان احل وضع الانثى كما تعرضه الامثال العمانية، وقد وجدت ان أغلب الامثال العمانية التي تتعرض للانثى هي امثال تعزز قوة الذكر اجتماعياً وتحول الانثى الى أداة منفعية يستفيد منها الوضع الاجتماعي السائد. وقد حاولت في هذه الدراسة ان أركز بالتحديد على دور الاستعارة ليس في تشكيل صورة الانثى في هذه الامثال (حول الاستعارة انظر الحراسي، ٢٠٠٢)، بل دورها في تشكيل هوية الانثى ذاتها والوظائف الاجتماعية المتاحة أمامها، ومن أبرز ما وجدت ان الامثال العمانية تستخدم استعارات تحول المرأة الى وسيلة تسهل حياة المجتمع، وإن وجودها ليس وجوداً فردياً يعزز قوتها إزاء قوة الرجل. وفي دراسة مصادر هذه الاستعارات وجدت ان كثيراً ما يأتي من الحياة الحيوانية، حيث تربط المرأة بالحيوان كما هو في المثل القائل «عليك بالينث الطمعية والدابة السريعة والارض الوسيعة»، حيث تتساوى البنت مع

الرجل، وتحدد أنماط علاقة بين الذكر والانثى غير متساوية تعيد تشكيل صورة المرأة ووظائفها الاجتماعية من منظور ذكوري سلطوي.

الانترنت ودورها في تثبيت/تغيير تقاعل القوى الاجتماعية

لا ريب أن الانترنت قد أثرت في عمق الحياة البشرية من حيث أنها تشكل المرة الأولى التي يتمكن فيها كل إنسان (لديه خط هاتف واشترك الانترنت بطبيعة الحال) من الوصول إلى المعلومات أينما كان مصدرها، وهو مجال خصب للدراسات النقدية اللغوية من أكثر من زاوية:

• **الوصول إلى الخطاب:** إن اعتبارنا إلى مواقع الانترنت باعتبارها نصوصا يعني من الممكن إجراء دراسات نقدية لإمكانيات الوصول إلى هذه النصوص في الدول العربية، وهذا لا يمكن أن يتم إلا بدراسة شروط استخدام الانترنت عربيا، ودراسة واقعية للمواقع التي تمنعها مؤسسات توفير الانترنت، أضف إلى ذلك يمكن دراسة شروط إنتاج نصوص الانترنت التي تشترطها مؤسسات توفير مواقع الانترنت.

• **«حرية» الانترنت:** وفرت الانترنت مجالا لكثير من منتجي النصوص الذين منعمهم الوضع الاجتماعي العربي السابق على الانترنت من إنتاج أو اشاعة نصوصهم وخطاباتهم، وهنا يمكن دراسة هذه النصوص المقموعة سابقا، وتتبع حضور القوى الاجتماعية فيها، خصوصا بعد أن تمكنت منتجوها من الوصول إلى وضع إنتاج النصوص والخطابات، وطبيعة تلقى المجموعات الأخرى لهذه النصوص والخطابات وتفاعلها معها. يمكن مثلا دراسة المنتديات العربية، أي حلقات النقاش المفتوحة، والتي تتميز بأن كل من يريد أن يسجل فيها يستطيع التسجيل والمساهمة في إنتاج نصه وإشاعته (رغم الشروط والظروف التي تحد من إنتاج النصوص أحيانا)، وهو وضع يكرر الوضع التقليدي الذي كان يعد من إمكانية أفراد ومجموعات معينة من إنتاج نصوصها. كذلك يمكن دراسة مضامين هذه الخطابات، وطبيعة الحوارات الموجودة في هذه المنتديات، وعلاقتها بالقوى الاجتماعية الموجودة.

• **طبيعة نصوص الانترنت:** يمكن للباحثين النقاد دراسة ما أدت إليه الانترنت من أنماط نصوص لم تكن موجودة مسبقا، كأنواع المواقع الإلكترونية ذاتها، ومضامينها والعلاقات التي تفرضها. ويمكن الإشارة هنا مثلا إلى ما يسمى «النص المفرغ» hypertext حيث يرتبط النص المكتوب برموز أخرى كالصور والأصوات بما يسمح لمستخدمه أن يتجول في

الداية (الحيوان المستأنس المستخدم للتنقل) والأرض المستخدمة للبناء أو للزراعة، فالمرأة المثالية هي تلك التي تطيع زوجها، وطاعة الزوج تعني الخضوع لسلطة الذكر، وحيث أن الذكر هو المسيطر، وحيث أنه ينتقي من النساء ما يخفض لسلطته ولا يهددها فإن ذلك يعني أيضا إقصاء كل امرأة تبدو عليها سيماء المقاومة الاجتماعية والخطابية لتكون زوجة له. كما أن هذا المثل ينزع صفة الانسانية عن المرأة بجعلها إحدى الوسائل التي تحسن وضع حياة الرجل، كالحَيوان السريع وكالأرض الواسعة، وإن العلاقة بالمرأة لا تتجاوز علاقة المنفعة فحسب.

تتجلى نفس الرؤية التي تربط المرأة بالحيوان المستقل أيضا في المثل الذي يقول «ثوره من بقرته، ويبداره من حرمة»، وهذا المثل يعكس سعي الفلاح العماني إلى الاكتفاء الذاتي في فلاحته الأرض، حيث يتم إنتاج كل شيء داخل البيت دون الاستعانة بشيء أو بشخص من خارجه، فالثور الذي يستخدمه الفلاح في حراثة الأرض يأتي من البقرة التي يمتلكها، كما أن الزوجة تنتج «بيداره»، والبيدار هو الرجل الذي يستأجره صاحب مزرعة أو حقل لسقي الأشجار. وهكذا فإن وجود المرأة هو وجود أنثى منفعي. ويقترب من هذا المفهوم المثل القائل «الحرمة خصفة» الذي يعتبر المرأة «حايوة» تحمل الطفل إلى حين ولادته، ويستخدم على سبيل الاستعارة صورة مألوقة محليا للحايوة وهي صورة الخصفة التي هي وعاء يصنع من «خوص» النخيل يحفظ فيه الثمر عادة.

وقد تكون مصادر الاستعارات من التجارب الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، ومن هذه التجارب تجربة «هوش بالنص» (الهوش هي الحيوانات المستأنسة كالأغنام والأغنام التي استئمرت في أحد الأمثال لوصف البنات «البنات هوش بالنص». في هذه التجربة يشترك شخصان في شاة مثلا حيث يشتريانها معا، ويتم بالتساوي تقاسم قيمة بيعها إن هما قررا بيعها بعد حين، أو لهما أن ذبحاها. واسقاط هذه التجربة على رؤية المجتمع للبنات يحمل مستبعات عديدة، منها أن (١) أن لا وجود للمرأة في ذاتها مطلقا، بل أنها دائما ما تكون تابعة دائما، و(٢) أنها دائما غرض لمستفيد.

لا ريب أن هناك أمثالا أخرى تحمل رؤى مختلفة عن الانثى، فنقد الانثى ودورها الاجتماعي، وإن هذه الأمثال التي ناقشناها لا تعكس بالضرورة مثلا اجتماعية أو دينية، إلا أن وجود الأمثال الأكثر ايجابية في التعامل مع الانثى لا يعني أن الأمثال أعلاه لا تحط من وضع المرأة الاجتماعي وموقعها إزاء

فيه من علاقات تأثير وتأثر، وهو ما يحل محل علاقات الإخضاع-الضعف في المرحلة الحالية. النقد عموماً ينبغي أن يصل بالمجتمع إلى وضع تكون علاقات القوى فيه علاقات ديمقراطية واعية بنفسها وبطبيعتها وبالعناصر المكونة لتفاعلاتها. ومفهوم «التدافع الواعي»، فيما أرى، هو مفهوم مثالي لوصف هذه الحالة وصفاً محايداً، فهو ليس مفهوماً سكونياً بل إنه حركي دائماً وتفاعلي (يعكس مفهوم الإخضاع الذي يماثل «الدفع»)، وهو كذلك مفهوم يخلو من الانغماس المباشر في السياسة كمفاهيم الهيمنة والسلطة وسواها، وهي مفاهيم لازمة طبعاً لفهم الواقع الاجتماعي ما قبل النقدي، والمقصود بـ«ما قبل النقدي» هو الوضع قبل أن ينجم النقد في إرساء الوعي بالقوى الاجتماعية وطبيعتها.

المراجع العربية

الحرابي، عبدالله (٢٠٠٢). دراسات في الاستعارة المفهومية. مسقط مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والأعلان.
الحرابي، عبدالله (دراسة لم تنشر). «الأنثى في الأمثال العمانية مع تركيز على دور الاستعارة».
الخطيب، حسام (١٩٩٦). الأدب والتكنولوجيا وجسود النص المغرور دمشق: المكتب العربي للنشر والتوزيع.
العصامي، عبدالله (٢٠٠٠). النقد الثقافي: فراءة في الأنساق الثقافية العربية الدار البيضاء: وبيروت المركز الثقافي العربي.
بركات، سليم (٢٠٠٠). المجتمع العربي في القرن العشرين: بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
يعقوب، أميل بهيم (٢٠٠٠). موسوعة النحو والصرف والإعراب. بيروت: دار العلم للملايين.

غير العربية

Choullaraki, L. and Fairclough, N. (1999) Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Dean, M. (1994) Critical and Effective Histories. Foucault, Methods and Historical Sociology. London: Routledge.
Fairclough, N. (1989) Language and Power. London: Longman.
Fairclough, N. (1992) Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press.
Fairclough, N. (1995) Critical Discourse Awareness. London: Longman.
Fairclough, N. and R. Wodak (1997) Critical Discourse Analysis in T. A. van Dijk (ed), Discourse as Social Interaction (Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 2). London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, pp.258-284.
Foucault, M. (1979) Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Vintage.
Foucault, M. (1980) Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977. New York: Pantheon.
Foucault, M. (1991) Remarks on Marx. New York: Semiotext(e).
Habermas, J. (1985) Psychic Thermidor and the Rebirth of Rebellious Subjectivity In R. Bernstein (Ed.), Habermas and Modernity (pp. 67-77). Cambridge, MA: MIT Press.
Pennycook, Alastair (2001) Critical Applied Linguistics. New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
Poster, M. (1989) Critical Theory and Poststructuralism: In Search for a Context. Ithaca, NY: Cornell University Press.
Van Dijk, T. (1987) Communicating Racism. London: Sage.
Van Dijk, T. (1991) Racism and the Press. London: Routledge.
Van Dijk, T. (1993) Discourse and Elite Racism. London: Sage.
Van Dijk, T. (1998) Ideology. London: SAGE Publications.

الترابطات الموجودة في النص دون الالتزام بإتباع ترتيب الموضوعات المطروحة فيه (انظر الخطيب: ١٩٩٦). إضافة إلى هذا فقد أدخلت الحاسوب والانترنت تجربة ومفهوم المكتبة الإلكترونية حيث توفر الانترنت عدداً لا يحصى من الكتب التي يستطيع أي شخص أن يجد فيها ما يريد في العالم كخبرة مكتبة الرقاع (www.alwaraq.com) على سبيل المثال. وهنا فإنه يمكن للباحث اللغوي النقدي أن يدرس استغلال القوى الاجتماعية لأنماط النصوص الجديدة لتعزيز وضعها الاجتماعي، وأنواع المقاومة الاجتماعية بتجلياتها النصية الإلكترونية.

• البريد الإلكتروني: يعد البريد الإلكتروني مجالاً لدراسات نقدية لغوية تتناول شتى مظاهره، كدراسة أساليب كتابة الرسائل الإلكترونية، وعلاقة هذه الرسائل بالوضع الاجتماعي، كملاحظتها برسمية مواقف إنتاج الخطاب على سبيل المثال. حاولت في هذا القسم إذن إبراز ثلاثة من الجوانب التي يمكن للدراسات النقدية اللغوية العربية تقصيها بحثياً، وقد بينت أن تحليل هذه الجوانب قد يظهر آليات تفاعل القوى في اللغة على نحو لا يهتز دون هذه الدراسات. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو «وماذا بعد؟»، أما سؤال هدف الرؤية النقدية (اللغوية تحديداً) في حالة تحققها، وهو سؤال أسعى إلى الإجابة على بعض جوانبه من خلال وضع حياتي اجتماعية يمكن أن يعيشه المجتمع العربي، ثمة للدراسات النقدية، هو ما أسميه بوضع «التدافع الواعي».

٢-١ أما بعد: من الهيمنة الخفية إلى التدافع الواعي

طرحنا النظريات الغربية أهدافاً للنظرية النقدية الغربية تتمثل في تعزيز الوعي الاجتماعي لأجل رفع نير الظلم عن المظلومين بإبراز آليات الهيمنة لغوية كما هو عند فيركلاف مثلاً، وفي السعي إلى مستقبل أفضل أو مستقبلات فضلى كما هو عند بينيوك، وأهداف مثل هذه هي بطبيعتها الحال ما يطمح إليه أي تحليل ملزم أخلاقياً وسياسياً في الوضع الاجتماعي. إلا أن هذه الأهداف هي أهداف مفتوحة النهاية وينبغي النظر إليها على أنها مكونة من مراحل متعددة، وتسمية هذه المراحل لا يمكن أن تتم حالياً لأن المرحلة التالية لأي مرحلة تاريخية لا يمكن توقعها في حالة وضع ليس له سابقة تاريخية كحالة النقد اللغوي للغة والقوى الاجتماعية في المجتمع العربي. إلا أنه يمكن استشراف حالة نجاح هذا النقد ليصل إلى وضع يشهد فيه الإنسان بآليات استغلاله لغوية، وهذه المرحلة هي ما أود أطلق عليها وضع «التدافع الواعي».

هنا يفهم «التدافع» بإعتباره تفاعلاً بين عناصر المجتمع بما

إطار نظري للتطور التاريخي للدولة العُمانية

عبد الملك بن عبد الله الهتاني *

والأطماع الأوروبية لا سيما التنافس البريطاني الفرنسي في مناطق المحيط الهندي خلال القرون الثلاثة الماضية أضعف الدولة العمانية وحال دون تطورها بل وعاد بها إلى مرحلة العصور الوسطى. (Halliday 1975)

ليست هذه الورقة دراسة في عبقرية المكان للدولة العمانية، كما فعل جمال حمدان في دراسته الرائعة عن مصر ولكنها محاولة للتعرف على الأسس النظرية التي تفسر قيام الدولة العمانية وتطورها منذ أن أعلن العمانيون استقلالهم عن الدولة العباسية بمبايعتهم للإمام الجلندي بن مسعود في سنة ١٣٢ هـ / ٧٤٩ م. قبل ما يزيد على خمسة قرون قَدَم العلامة العربي عبد الرحمن بن خلدون نظريته حول الدولة ودور ما يسميه بالعصبية في بزوغ الدول وأفولها. وخلال السنوات القليلة الماضية قام بعض الباحثين من أمثال سلامة (١٩٨٧) وKostiner (1992) وأيوبي (١٩٩٥) بدراسة الدول التي قامت في بعض أقاليم الوطن العربي من حيث الأسس التي قامت عليها والعوامل المؤثرة في بنائها. وقد وجد معظم هؤلاء الباحثين أن تكون هذه الدول وتطورها قد أفرزته عوامل وقوى غير تلك التي أدت إلى نشوء الدولة المعاصرة في الغرب.

باحثون آخرون من أمثال كيللي (1958) وKelly ولاندن (1967) Landen وولكنسون (1987) Wilkinson بحثوا في التاريخ السياسي

إذا كان للطبوغرافيا والجغرافيا أي دور في تشكيل الهوية والبناء السياسي لأي بلد فإن التاريخ السياسي لعمان يقف شاهداً على ذلك. إذ أن التاريخ، كما يقول جمال حمدان (١٩٩٥)، كثيراً ما يكون لسان حال الجغرافيا وأن الجغرافيا ظل الأرض على الزمان تماماً كما التاريخ ظل الإنسان على الأرض. فالعوامل الطبيعية من قبيل الطبيعة الجبلية لعمان ومحاصرة الربع الخالي لها من الجهة الغربية، وكذلك موقعها المسيطر على الطرق الملاحية التاريخية في المحيط الهندي، اتحدت مع عوامل عقائدية وثقافية فمكنت عمان من البقاء دولة مميزة تقاوم مختلف أشكال السيطرة من القوى الخارجية، حتى أن بعض الباحثين قد وصفها بأنها واحدة من أقدم الدول وأطولها عمراً في الوطن العربي. بل أنه لا يناقضها في استمراريته كدولة إلا مصر (Hartik, 1990). غير أن التوسع * باحث أكاديمي من سلطنة عمان

لعمان وأكدوا على أنه مع أن عمان تنتمي ثقافياً إلى الأمة العربية إلا أنها كانت على الدوام متميزة ومستقلة في النواحي السياسية. وأنها بقيت دولة مستقلة تحت نوع من الحكم الدستوري منذ حوالي ١٣٠٠ سنة.

* الجذور السياسية للدولة العمانية

يمكن القول إن جذور قيام الكيان السياسي في عمان يعود إلى عصور موغلة في عمق التاريخ. ورغم قلة الأبحاث المتصلة بهذا الجانب فإننا نشير إليه المصادر التاريخية من مبادلات تجارية بين بلاد مجان وبلاد الرافدين دليل على وجود كيان سياسي مستقر في عمان سمح بقيام صناعات وحرف عديدة مثل استخراج النحاس وصناعة السفن. وقد تأكد استقلال عمان بمجيء مالك بن فهم الذي تمكن من إخراج الفرس من المناطق التي كانوا يسيطرون عليها في عمان. وعند اعتناق العمانيين للإسلام طواعة أصبحت عمان لفترة من الزمن ضمن الدولة الإسلامية بمرکزها في المدينة المنورة ثم في دمشق، مع ملاحظة أنه بقي لعمان حكمها وذلك حتى دخول الجيش الأموي إليها بقيادة مجاعة بن شعبة واضطرار حاكميها سعيد وسليمان ابني عباد بن عبد بن الجندلي إلى الهجرة إلى شرق أفريقيا. ومع نهاية عصر الدولة الأموية خدمت الظروف الساسة العمانيين فأعادوا بناء دولتهم على أسس وأيديولوجيا جديدة، وكان ذلك بمبايعة الإمام الجندلي بن مسعود عام ١٣٢هـ/ ٧٤٩م، فكانت مبايعته انتصاراً على حالة التشتت والتنافس القبلي التي كانت تسود المجتمع العماني (Wilkinson, 1967) إلا أن كثيراً من الباحثين يرى أن النظام السياسي في عمان قد بقي لفترة طويلة من الزمن في حالة من عدم الاستقرار نتيجة للتنافس الذي كان قائماً بين السلطة المركزية، ممثلة في الإمامة التي تحاول مد نفوذها إلى جميع مناطق البلاد، والقليادات القبلية التي كانت تحاول إبقاء نفوذها على القبائل والمناطق التي تقطنها.

* لماذا تقوم الدولة ؟

تبدأ الدراسات التي تبحث في التنظيمات البشرية

بفرضية عن «دولة الطبيعة» The State of Nature واصفة إياها تارة بحالة البراءة «Innocence» أو «العصر الذهبي» Golden Age وتارة أخرى بأنها حالة «حرب الكل ضد الكل» War of all against all وعلى أي حال فسواء كان البشر مدفوعين أساساً بمشاعر المحبة أو الكراهية أو بكليهما معاً تجاه بعضهم بعضاً فإنهم أدركوا منذ عصور مبكرة أن التعاون بين أعضاء المجموعة الواحدة له فوائد كبيرة وأن اتصال مجموعتهم بالمجموعات البشرية الأخرى يؤثر على مصالحهم سلباً أو إيجاباً. وترى إحدى النظريات أن الأنشطة الزراعية لدى المجتمعات البشرية هي التي قادت إلى تأسيس الدولة. وفي هذا الخصوص أشار تشيلد V. Gordon Childe إلى أن بدء الإنسان في ممارسة الزراعة كمنشط اقتصادي قد أدى إلى وجود وفرة في المواد الغذائية الأمر الذي سمح بظهور المدن ومن ثم ظهور بيروقراطية أو جهاز للدولة (Allen, 1997) كذلك يشير ويتوغل Karl Wittfogel إلى أن الدولة ظهرت لكي تنشأ وتدير أنظمة الري، مضيفاً أن المزارعين وجدوا أن تنازلهم، في بعض الحالات، عن مصالحهم الشخصية سيؤدي إلى خدمة مصالحهم العامة بصورة أفضل وذلك بإنشاء تجمعات أو كيانات سياسية Politics أكبر تحل محل مجموعاتهم غير المنظمة. لقد وجد المزارعون أن هذه التجمعات، التي تطورت لتعرف فيما بعد بالدولة، قد ساعدتهم على تطوير أنظمة ري أكثر كفاءة الأمر الذي أدى إلى زيادة إنتاجية النشاط الزراعي وتقليل كلفة الإنتاج (كارينيرو ١٩٧٣). أما كارينيرو Carrisano فيرى أن الدولة تكونت نتيجة للتعينة العامة من أجل التجنيد Circumscription حيث أنه عند وقوع قرية أو تجمع سكني ضحية اجتياح خارجي واستبعد السكان أو أجبروا على دفع إتاوات للغزاة فإن القوة الغازية تحتاج إلى جهاز منظم لأداء تلك المهمة ومن هنا ظهور الدولة (Allen 1997) ومن جهة أخرى يرى تيلي (Tilly 1975) أن الأمراء الذي أسسوا أنظمة بيروقراطية في أوروبا في العصور الوسطى هم الذين روجوا وساندوا إنشاء تنظيمات ذات حدود جغرافية معلومة تتمتع باستقلال ذاتي وهذه التنظيمات هي

التي تطورت فيما بعد لتشكيل ما أصبح يعرف بالدولة. وقد ظهر أول شكل من أشكال الدولة عرفته البشرية حوالي سنة ٥٠٠ قبل الميلاد في بلاد الرافدين وودي النيل ثم بعد ذلك بقليل في الصين. وكما أشير اعلاه فإن كثيراً من الباحثين يعزّون ظهور ذلك الشكل من الدولة، إلى حاجة اجتماعية واقتصادية تتمثل في رغبة تلك المجتمعات إلى وجود تنظيم مركزي قوي قادر على إنشاء نظم الري الضرورية لإنتاج الغذاء للسكان.

* عوامل قيام الدولة العمانية

وبالنسبة لعمان فإن الباحث في الشؤون العمانية ولكنسون (1987) J. Wilkinson يرى أن الظروف الجغرافية هي التي أملت إيجاد نوع من الحكم المركزي، وذلك من أجل حماية خطوط المواصلات وطرق التبادل التجاري. كما يرى أن وجود حكم مركزي كان ضرورياً لتطوير وصيانة نظام الري المعروف بالأفلاج الذي تقوم عليه الزراعة التي كانت عنصراً هاماً للاستقرار الاقتصادي والسياسي في عمان.

وبالرغم من أن العمانيين قد أعادوا بناء دولتهم على أسس جديدة قبل حوالي ١٣٠٠ عام ومرت هذه الدولة منذ ذلك الحين بفترات شهدت خلالها انقباضاً وانكماشاً تارة وتوسعاً وامتداداً تارة أخرى، فقد تضافرت عدة عوامل حدثت من توسع الجهاز الإداري لها وإبقائه جهازاً صغيراً. كما أن الخدمات التي تقدمها الدولة للمجتمع بقيت محدودة مثلها في ذلك مثل كثير من الدول التاريخية الأخرى. ويعود ذلك إلى أسباب عقائدية أو أيديولوجية فرضتها أحداث سياسية. فمنذ عهد الإمام المهنا بن جبير في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي فرض العلماء على الأئمة مبدأ يمنعون من إقامة جيش دائم (كاشف، ١٩٨٦). حيث كان العلماء يرون أن وجود جيش دائم تحت قيادة الإمام قد يؤدي إلى تسلط واستبداد في الحكم وهو ما يتعارض مع مبدأ الشورى الذي تشدد عليه العقيدة الإباضية. وقد انسحب هذا المبدأ على كل المؤسسات الأخرى بما في ذلك مؤسسة الشورى نفسها حيث أن كل أجهزة الدولة Apparatus التي

أقيمت كانت على أسس وقتية ولمهام محددة ad-hoc مثل جهاز جباية الزكاة أو التعليم أو الأوقاف وممتلكات الدولة. إن الدولة ذات الجهاز الإداري الصغير والمحدودة الخدمات والتي تعرف أيضاً بالدولة المقلدة minimal state أو دولة الحد الأدنى ليست حالة محصورة على عمان. بل إنها ظاهرة وجدت في كثير مما يسمى بالدول السلالية dynastic states فالإمبراطورية الصينية على سبيل المثال، التي سيطرت على مساحات شاسعة في الشرق، كانت ذات جهاز إداري محدود جداً وعدد قليل من الموظفين. بينما أوجدت الأعراف والقوانين الاجتماعية وقوتها عن طريق نظام القرابة Kinship، أي أن أعوان الإمبراطور وعمله كانوا في غالبيتهم من أقاربه وقد أمكن إبقاء الإمبراطورية متماسكة بالقوة العسكرية. وكذلك الحال بالنسبة للإمبراطورية القديمة في الهند حيث إن الهنود كانوا يدينون بالاعتراف لمولهم المعروفين بالبراهمة (Brahman) كأفراد وليسوا كممثلين لدول دائمة ممتدة. لذلك فقد كان ما يتوقعه منهم الناس من منافع وخدمات قليل جداً مقارنة بما آل إليه الحال في الدولة الحديثة. وفي هذه الحالة فإن دور الدولة هو دور الحارس Custodial، حيث أنه لم تكن للسياسة جذور عميقة في المجتمع، لذلك فقد كان الملوك لا يستطيعون جباية ضرائب بمبالغ معلومة وبصورة منتظمة وإنما يعطون أتاوات وربما قرابين بين فترة وأخرى (١٩٨٩) (Ikenberry Hall).

* خصائص الدولة العمانية

ومهما كان التشابه مع الدول الأخرى في بعض الجوانب فإن وضع الدولة العمانية مختلف عن الكثير من أوضاع الدول المشار إليها. فالعمانيون كغيرهم من المسلمين كانوا يعترفون بالإمام ويخضعون لسلطته، ليس بصفته الشخصية، ولكن بصفته يمثل مؤسسة الإمامة فالمجتمع مثلاً في علمائه وإعيانه هو الذي يختار الإمام، الذي يجب أن تتوافر فيه صفات شخصية تؤهله لتبوء ذلك المنصب كالعالم والورع والشجاعة وسلامة الحواس والأعضاء وهو يحكم بموجب عقد محدد الشروط (الكندي، ١٩٨٣). وعلى عكس ما كان لدى الأباطرة

الهنود الذين كانوا يعتمدون على الأتاوات بدل الضرائب فان الإمام مكلف بجباية الزكاة وهي ركن أساسي من أركان الإسلام، ودفعتها للإمام بنصاف ومقدار محدد في وقت محدد دليل خضوع سياسي لسلطته. ولذلك فإن الحرب التي عرفت بحروب الردة التي وقعت بين مركز الدولة الإسلامية وبعض القبائل التي امتنعت عن دفع الزكاة أيام الخليفة أبي بكر الصديق كانت بالدرجة الأولى لتأكيد مبدأ الخضوع السياسي للدولة الإسلامية أكثر من كونها للحصول على موارد مالية للدولة، بدليل أن حصيلة الزكاة كانت توزع في الإقليم نفسه وما يفرض عن حاجة الإقليم فقط هو الذي يرسل إلى مركز الخلافة في المدينة. كما أن الأئمة العمانيين كانوا يؤكدون على هذا المبدأ في رسائل التكليف أو ما يسمى بالعهود التي كانوا يعمدون بها إلى عمالهم على الأقاليم وإلى قادة جيوشهم، وأشهرها عهد الإمام الصلت بن مالك إلى قادة جيشه المتجه لفتح جزيرة سقطرة، وعهد الإمام ناصر بن مرشد إلى ابن عمه وخليفته على الأمر، سلطان بن سيف بن مالك (السالمي، تحفة الاعيان). الجدير بالإشارة هنا إلى أن هذه العهود تشبه إلى حد كبير ما يسمى في الوقت الحاضر برسائل التكليف التي يقدمها الرؤساء والملوك إلى رؤساء الوزراء عن تشكيلهم حكومة جديدة، إذ يتم فيها تحديد المهام التي على الوالي أو القائد إنجازها والاجراءات التي يجب عليه اتباعها. وبالإنتقال إلى المفهوم الحديث للدولة فمن الواضح أن مبدأ السيادة والحدود المعترف بها الذي بنيت على أساسه الدولة الحديثة في أوروبا لا يمكن فصله عن الأفكار التي قدمها المفكرون الأوروبيون من أمثال ميكافيللي (1469-1577) Michavilli في كتابه «الأمير» وبودين (1530-96) Bodin في كتابه (Les six livrer de la République) وهوبس (1588-1679) Hobbes في كتابه Leviathan وهيجل (1818-83) Hegel في كتابه La Phenomenologie desprits وماركس (1770-1831) Marx في كتابه Etat de Hege Critique de la Philosophie de و لذلك فإن معاهدة Westphalia التي وقعت في عام ١٦٤٨ بعد انتهاء الحرب التي قامت في أوروبا والمعروفة بحرب الثلاثين

سنة (Tilly, 1976) تعتبر نقطة انعطاف في تاريخ بناء الدولة الحديثة في أوروبا، فلقد أوضحت تلك المعاهدة بجلاء تقسيم أوروبا إلى وحدات سياسية ذات سيادة ضمن حدود معترف بها في إطار اتفاقيات دولية ومن هنا فإن التعريف الحديث للدولة التي ظهرت في أوروبا ينطوي على ثلاثة مبادئ هي أن الدولة عبارة عن مجموعة من المؤسسات تدار بواسطة موظفين خاصين بها وأن تلك المؤسسات هي مركز لمنطقة جغرافية محددة وأن الدولة تتحكم وحدها حق الحكم أي حق فرض القانون في تلك المنطقة. وعليه فحتى يطلق على أي وحدة سياسية مصطلح دولة لا بد لها من شعب ومنطقة جغرافية محددة ونوع من مظاهرة السيادة. وأحد مظاهر السيادة هي العلاقات مع الدول الأخرى، حيث أن الباحثين في شؤون الدولة يجمعون على أهمية العلاقات الدولية في بناء الدولة. فالفيلسوف الألماني Hegel يرى أنه لا يمكن وصف ألمانيا في بداية القرن التاسع عشر على أنها دولة، لأنها حسب قوله لم يكن لها صوت في السيمفونية الأوروبية (العروي ١٩٩٣). وبالمثل يعرف Northedge الدولة بأنها وسيلة لتنظيم الشعب في الداخل من أجل المشاركة في النظام الدولي. وهذا المبدأ أكدته Halliday (1994) لاحقاً حيث قال إن الدولة تتحرك في بعدين، بُعد داخلي أي محلي وبُعد عالمي، فهي، حسب رأيه، تستخدم دورها العالمي لتعزيز موقعها داخلياً، وتتنافس مع الدول الأخرى باستغلال مواردها الداخلية. إلا أنه يجب التأكيد هنا أن الدول الحديثة لم تصل إلى ما هي عليه الآن من تنظيم خلال فترة قصيرة من الزمن، بل إن ذلك استغرق عقوداً طويلة. فعلى حد قول Mann (1986) لم تكن الدولة في أوروبا حتى نهاية القرن التاسع عشر أكثر من جهاز لجباية الضرائب وتجنيد العسكر. ثم تطور دورها بعد ذلك ليشمل تقديم خدمات للمجتمع بالشكل الذي عرفناه.

لكن الدولة العمانية تختلف في نشأتها وتطورها عن الدولة في أوروبا. فالدولة العمانية ظهرت في إطار جغرافي ١٢ (geo - Political) مختلف عما هو في أوروبا. فعلى

عكس أوروبا لم تعرف عمان نظام الإقطاع الذي ارتبط بنظام اجتماعي يعرف بنظام القنانة أو عبيد الأرض كما لم تعرف عمان طبقة النبلاء حسب المفهوم الأوروبي، وأن كان البعض يرى أن مشايخ وأعيان القبائل يشبهون طبقة النبلاء إلى حد ما، كذلك لم يكن في الدولة العمانية طوال معظم فترات التاريخ جيش أو مؤسسات دائمة، وغياب تلك المؤسسات يعني أن الدولة العمانية لم تكن، على درجة عالية مما اسماء (Nettle) (الدولة) (Stateness) حسب المفهوم الأوروبي وذلك حتى العشرينيات من القرن العشرين حين بدأت أولى المحاولات لتحديث الدولة وإدخال نظم إدارية فيها. كذلك فإن الدولة العمانية كانت مختلفة عن الدول التي ظهرت في المجتمعات المانية (Hydraulic societies) والتي تميزت بوجود مشاريع زراعية ضخمة كالسدود والقنوات كما كان الحال في مصر وبلاد الرافدين والصين والهند وهي دول سخرت أعدادا كبيرة من السكان للعمل في تجهيزها لإنجاز تلك المشاريع.

لم يظهر مصطلح «دولة» بمفهومه السياسي الحديث في الخطاب الإسلامي إلا في فترة متأخرة. وبدلاً من ذلك كانت مصطلحات «مصر» أو «دار الإسلام» هي التي تستعمل للإشارة إلى المناطق التي تقع تحت سيطرة المسلمين. لذلك فإن مصطلح دولة لم يأخذ بعده السياسي المعروف حالياً إلا في الفترة التي أعقبت القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي (Safi 1991) وفي معظم الأدبيات الإسلامية قبل تلك الفترة كان يشار إلى الخليفة أو الإمام وليس إلى الدولة بمفهومها المؤسسي. وعلى أي حال فإن المصادر الإسلامية كانت تشير دائماً إلى ما ينهي إن يكون عليه الحكم وليس إلى ما هي الدولة أو ما هي الحكومة.

ويعتقد بعض الباحثين المعاصرين أن إقامة الدولة بمفهومها الحديث لم يكن في يوم من الأيام هدفاً من أهداف الإسلام. وفي هذا الصدد يرى عبد الله العروي (١٩٩٣) أن الدولة في التاريخ الإسلامي لم تكن قطعاً دولة دينية، وفي رأيه أن الإسلام ليس ديناً ودولة، بل إن

الإسلام دين الفطرة هدفه «تحويل الدولة إلى لا دولة». وأضاف أن الدولة التي وجدت في العالم الإسلامي لم تكن قط دولة ثيوقراطية، حيث أن السلطة فيها كانت في يد أولئك الذين تربعوا على العرش الذي كانوا يتصرفون بناء على رغباتهم وليس على أساس قانون إلهي (العروي ١٩٩٣). كذلك فإن (Lewis 1990) يرى أن الإسلام لم يكن ولا ينبغي أن يكون دولة ثيوقراطية حيث لا كهانة في الإسلام. فالخليفة الذي هو رأس للدولة لم يكن مشرعاً ولكن، حسب قوله، مطبقاً لنفوذ السياسة والحرب.

وفي دراسته الموسعة عن الدولة العربية يرى أيوبي (١٩٩٥) أن مبدأ الفيلسوف الألماني ماكس WEBER عن الدولة الذي يؤكد على أنه لا بد لها من مؤسسات مستقلة وإن لها وحدها حق احتكار السلطة ضمن حدود جغرافية محدودة لم يكن يمت بأي صلة للدولة التاريخية في العالم العربي. ويقول أيوبي إن الدولة الإسلامية ليست هي الدولة المقصودة بالمفهوم الأوروبي حيث أن المفهوم الأوروبي للدولة يركز على أنها تقع ضمن حدود جغرافية معينة، بينما المفهوم الإسلامي يركز على الأمة وليس على الحدود الجغرافية. بل إن بعض الباحثين تجاوز ذلك إلى القول بأن كلمة «دولة» في اللغة العربية مشتقة من الجذر «دال» ومعناه التحرك والدوران لذلك قيل: «الأيام دول»، وهو النقيض تماماً لكلمة state التي تعني للسكون والاستقرار (الأنصاري ١٩٩٥). وبالرغم من كل هذه الاجتهادات اللغوية فإننا نتفق إلى حد كبير مع ما أشار إليه أيوبي أن الطريق الأوروبي إلى قيام الدولة ليس هو الطريق الوحيد، وأن المجتمع العربي قد خبر الدولة بأشكال مختلفة.

وكما أشرنا سابقاً فإن الأدبيات السياسية الإسلامية كانت تهتم بالحكومة وما ينبغي أن يكون عليه الحاكم وواجبات الخليفة أو الإمام وشروط نصبه أكثر من اهتمامها بتعريف وتحديد ما هي الدولة، فالعالم العماني موسى بن أبي جابر، وهو من علماء القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، كان يؤكد على أن إقامة الإمامة من خلال اختيار الإمام ونصبه، هو أمر واجب

دولة الجعارية تلك الظاهرة الخلدونية المتألفة التي حكمت عمان خلال الفترة من أوائل القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر (الهناشي، ١٩٩٨). وقد وصف بعض الباحثين هذه الدول، بما فيها الدولة العمانية، بأنها كيانات تدعي الشرعية ولكن لم تكن لها سلطة فاعلة (Khoury & Kostiner, 1990).

لكن هذا الرأي فيه بعض المغالطة وكثير من التعميم، فبالرغم مما أشرنا إليه سابقاً من أنه منذ إمامة المهنا بن جيفر منع العلماء الإمام من أن يكون له جيش دائم فإن الدولة العمانية كانت لها سلطة فاعلة وذلك بدءاً بالحملة التي قام بها الإمام غسان بن عبد الله في القرن الثاني الهجري ضد القراصنة الهنود الذين كانوا يعترضون السفن والملاحة في شمال المحيط الهندي، والتي من أجلها شكل أول أسطول بحري في تاريخ الدولة العمانية، ثم الحملة المعروفة التي سيرها الإمام الصلت بن مالك إلى سقطرة في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي ثم توسع الدولة العمانية وامتدادها إلى حضرموت والأحساء زمن الإمامين الخليل بن شاذان وراشد بن سعيد في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وكذلك توسعها في بلاد الهند وفارس والخليج العربي وشرق أفريقيا خلال الفترة من منتصف القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر. غير أنه يجدر التأكيد هنا على أن الدولة العمانية لم تتمكن من مد نفوذها سواء داخل عمان أو خارجها إلا عندما كان لديها جيش وأسطول بحري قوي تسانده إدارة مدنية منظمة.

وإذا ما جئنا إلى العناصر المؤثرة في بناء الدولة العمانية فإننا نرى أن العلماء كانوا أهم القوى. وليس المقصود هنا الفقهاء وأن كانوا هم المجموعة المهيمنة بسبب غلبة المعارف الدينية على غيرها من المعارف خلال معظم فترات التاريخ في عمان ولكن أيضاً المؤرخون واللغويون ومن في حكمهم أو من يسمون في الوقت الحاضر اليوم بالمتقنين أو الانتليجنسيا. في مقدمته المعروفة يرى عبد الرحمن بن خلدون أن هناك

شراً أجمعت عليه الأمة. وقد أكد على هذا الأمر عالم عماني آخر هو ابن بركة الذي كتب أن واجب المجتمع المسلم حماية الوزارة، أي الحكومة العادلة، والمنبر، أي المسجد وما يرتبط به من وظائف، وإقامة العدل. وقد أوضح في ذلك إن الإمام هو المسؤول عن حماية الوزارة، بينما تقع مسؤولية حماية المنبر على أهل الثقة من المسلمين. أما المسؤولية عن حماية العدل فتقع على عاتق من أسماهم أهل الفضل والدور والصالحين (Wilkinson, ١٩٨٧). وبالمثل فإن الماوردي صاحب كتاب الأحكام السلطانية، وهو من علماء القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، كتب أن الإمامة تقام لكي تخلف النبوة في الدفاع عن العقيدة وإدارة شؤون البشر، وحدد أيضاً شروط نصب الخليفة وأجابه، وإن بشيء من الاختلاف عما يراه علماء الإباضية لا سيما فيما يتعلق بوجود قرشية الخليفة أو الإمام وهو رأي المذاهب السنية عموماً أو بوجود هاشميته وهو رأي الشيعة من المسلمين.

وعموماً فإن الدولة العمانية في إطارها التاريخي لا تختلف فحسب عن الدولة في أوروبا ولكنها تختلف إلى حد ما عن كثير من الدول التي ظهرت في العالم العربي والإسلامي لأن الدولة العمانية قامت على أساس أيديولوجي وعقائدي متميز ذلك أن للإباضية كما أشرنا رأيها المختلف عن آراء المذهبين الشيعي والسني حول شروط الخلافة أو الإمامة ونوعها، أو ما تسميه المصادر الإباضية «مسالك الدين» (كاشف، ١٩٨٦). بيد أن هناك بعض التشابه بين الدولة العمانية في بعض مراحلها التاريخية وبين بعض الدول التي قامت في الوطن العربي مثل الدولة الرستمية في الجزائر، ثم الزيدية في اليمن، والمهديّة في السودان، والسنوسية في ليبيا. والجامع بين هذه الدول أنها قامت في مناطق لها طبيعة جغرافية ذات خصائص مناخية متشابهة إلى حد كبير وأنها استمرت وقويت لفترة معينة ثم ما لبثت أن ضعفت وانهارت، ولذلك تصدق عليها جميعاً نظرية عبد الرحمن ابن خلدون التي أوردها في مقدمته المعروفة، لاسيما

علاقة جدلية بين الدين والعصبية والتي هي في رأيه أسّ الدولة إذ لا بد للرياسة من عصبية وإن غاية العصبية هي الملك حيث يقول «إن الدعوة الدينية من غير عصبية لا تتم» (ابن خلدون، ١٩٩٦: ١٤٨). وأن الدعوة الدينية تزيد الدولة في أصلها قوة على قوة العصبية التي كانت لها من عددها. أي أنه بينما تقوى الدعوة الدينية الدولة، خاصة في المراحل الأولى لقيامها، فإن الدعوة الدينية لا يمكن أن تنجح بدون عصبية. ومثل هذه العلاقة تنطبق إلى حد كبير على معظم مراحل تطور الدولة العمانية غير أنه مما لا شك فيه أن قوى جديدة قد ظهرت منذ منتصف القرن السابع عشر الميلادي فأصبحت أكثر تأثيراً في البناء السياسي والاقتصادي والاجتماعي للدولة العمانية وهذه العناصر هي بالإضافة إلى العلماء، القبائل والتجار والقوى الأجنبية وإن كان دور العلماء قد تلاشى تدريجياً ولم يظهر لهم منذ أوائل القرن الثامن عشر دور يذكر ألا في فترتين قصيرتين بينما تناوشت القوى الأخرى الدور الأهم.

وعند دراسة الأسباب التي تقف وراء توسع الدولة العمانية وراء حدودها الطبيعية فإنها تشبه إلى حد كبير ما تشير إليه إحدى النظريات التي تقول أن كل الدول التي تظهر في المجتمعات القبلية تتوسع وتمتد حتى تصبح إمبراطوريات واسعة (al-Hinai, 1999) وهذا هو حال الدولة العمانية في عهد اليعاربة ومن بعدها دولة البوسعيد التي كانت، إمبراطورية تجارية مرمية الأطراف تمتد من بندر عباس في جنوب فارس إلى حدود موزمبيق ومدغشقر في شرق أفريقيا.

لكنه يلاحظ أن الاندماج في التجارة والاقتصاد العالمي يفرض على المجتمعات ذات النسيج القبلي ضغوطاً كثيرة ومثل هذه الظاهرة قد تكررت في تاريخ الدولة العمانية، ابتداء بفترة الإمام الصلت بن مالك عندما توسعت التجارة البحرية لعمان فنتج عن ذلك واقع اقتصادي واجتماعي جديد أدى في النهاية إلى حرب قبلية انقسم العمانيون فيها بين قبائل يمانية وقبائل نزارية، وقد تلي تلك الحروب انقسام

فكري تمثل في ظهور مدرستين فكريتين هما مدرسة نزوى ومدرسة الرستاق حيث بدأ الخلاف بين العلماء حول قضايا دستورية سببها قيام أحدهم وهو العالم موسى بن موسى بعزل الإمام الصلت وتنصيب راشد بن النظر إماماً، فكان الخلاف حول ما إذا كان العزل دستورياً أم غير دستوري ثم امتد ليصبح خلافاً فقهياً حول بعض القضايا وقد استمر ذلك الوضع حتى أوائل القرن السابع عشر الميلادي. وكذلك فإن دولة اليعاربة قويت وتوسعت ثم دخلت عُمان في حرب أهلية لفترة طويلة انقسم فيها العمانيون إلى تحالفين قبليين هما تحالف قبائل الهناوية وتحالف قبائل الغافرية وقد أدى ذلك إلى سقوط دولة اليعاربة في نهاية النصف الأول للقرن الثامن عشر. كما أن انقسام الإمبراطورية التجارية العمانية بعد وفاة السيد سعيد بن سلطان كان بسبب عدم استيعاب النسيج الاجتماعي القبلي في عمان للتطورات السياسية والاقتصادية التي أفرزها اندماج عمان في الاقتصاد العالمي وظهور قوى سياسية جديدة على الساحة التي أخذت تتنافس، أو بالأحرى حلت محل، القوى السياسية التقليدية مما أدى إلى تنازع السلطة بين الطرفين الأفريقي والعربي للإمبراطورية العمانية ثم انقسامها. وقد عانت الدولة العمانية في أعقاب انفصال الجزء الأفريقي من اضطرابات ومشاكل كثيرة كادت أن تؤدي باستقلال عمان واستمرارها كدولة واحدة واستمر ذلك الوضع حتى عام ١٩٧٠ حين دخلت الدولة العمانية مرحلة جديدة.

لقد كان للتغلغل الغربي في المحيط الهندي والخليج العربي آثاره العميقة على البناء الاقتصادي للدولة العمانية حيث أنه عمق التباين بين اقتصادات الساحل العماني واقتصادات الداخل ويشير الباحث مارك سبيس (1989) Mark Speece إلى أن الثنائية الجغرافية بين الساحل والداخل قد أدت إلى ثنائية اقتصادية، فبينما ساد على الساحل نمط الإنتاج المسمى بالرأسمالية الريعانية Rent Capitalism والتي هي

المراجع

أ- العربية:

١. الأنصاري، محمد (١٩٩٥)، التآزم السياسي عند العرب وموقف الإسلام منه بيهوت، المؤسسة العربية للدراسات.
٢. ابن خلدون، عبد الرحمن (١٩٩٥)، المقدمة، بيهوت، شركة أبناء شريف الأنصاري.
٣. حمدان، جمال (١٩٩٥) شخصية مصر، الجزء الأول، القاهرة، دار الهلال.
٤. السالمي، عبدالله، تحفة الأعيان، القاهرة.
٥. العنوي، عبدالله (١٩٩٣)، مفهوم الدولة، تونس، المركز الثقافي العربي.
٦. كارينير (١٩٧٣)، نشأة الدولة، الفكر العربي (٢٢) - ٧ - ٢٢.
٧. كاشاف، السيد (١٩٨٦)، (تحقيق) السيروالجات، الجزء الأول، مسقط وزارة التراث والثقافة.
٨. الكندي، ابوبكر (١٩٨٣)، المصنف، الجزء العاشر، وزارة التراث والثقافة.
٩. الهنائي، عبدالله (١٩٩٨)، الدولة العربية من منظور خلدوني، (ترجمة عبدالله الحراسي)، نزوى (١٦) : ٣٦ - ٤٠.

ب- الإنجليزية:

- ١- al-Hinbi, A. (1991) State Formation in Oman 1861-1970 Ph.D. thesis.
- ٢- The London School of Economics and Political Science. University of London
- ٣- Allen, C. (1978) Sanyid, Sherks and Sultans: Politics and Trade in Muscat Under the al-Busaid 1785-1814, Ph.D. thesis, University of Washington
- ٤- Allen, R. (1997) ((The Origin of the State in Ancient Egypt Exploration in Economic History 34(2), 135-155
- ٥- Ayub, N. (1995) Overstating the Arab State, London, I.B. Tams & CO. LTD
- ٦- Hall, J. and Ikenberry, J. (1989) The State, New York, University of Minnesota Press
- ٧- Halliday, F. (1975), Arabia without Sultans. New York Vintage Book
- ٨- Halliday, F. (1994) Rethinking International Relations. London Macmillan
- ٩- Hank, I. (1990) in Luciani, G. Ed. (1990), The Arab State Berkeley, University Of California Press
- ١٠- Khoury, P. & Kostner, J. edit (1990) Tribes and State Formation in the Middle East. New Jersey, Princeton. University Press
- ١١- Keily, J. (1954) Sultanate and Imamate, London Royal Institute of International Affairs
- ١٢- Landen, R. (1967) Oman Since 1856. New Jersey, Princeton University Press
- ١٣- Mann, M. (1986), The Forces of Social Power Vol.11 London, Cambridge University
- ١٤- Speers, M. (1989) Aspects of Economic Dualism in Oman. International Journal of the Middle East Studies (21), 495-515
- ١٥- Tilly, C. (1975) in Tilly, C. Ed. The Formation of the National State in Europe New Jersey, Princeton University Press
- ١٦- Wilkinson, J. (1967) The Imamate Tradition of Oman Cambridge, Cambridge University Press

• باحث في الاقتصاد السياسي.
• حاولنا هنا بحث كلمة جهاسي من كلمتي جغرافي وسياسي، وذلك قياساً على ما اتبعه الفكر العربي هادي العلوي حيث بحث كلمة اجتماعي من كلمتي اجتماعي - اقتصادي Socio - Economic ملعننا قد وقفنا

حلقة مفقودة بين الإقطاع والرأسمالية فإن اقتصاد Subistence Agriculture كفاف اقتصاد كفاف
وإن كان باحث آخر هو كالفن آلن (١٩٧٨) C.Allen يرى أنه ليس ثمة ثنائية في الاقتصاد العماني بل أن الساحل والداخل يكملان بعضهما بعضاً اقتصادياً. وبعد تقسيم الإمبراطورية العمانية في عام ١٨٦١م أصبح الاقتصاد العماني يعتمد بشكل متزايد على الربح الخارجي حيث أن جزءاً كبيراً من إيرادات الحكومة أصبح يأتي من مصادر خارجية بداية بالمعونة المعروفة بمعونة زنجبار ثم بعد ذلك إيرادات النفط التي أصبحت في الوقت الحاضر أهم موارد الموازنة العامة.

خاتمة

خلاصة القول أن قيام الدولة العمانية قد أملت ظروف طبيعية وثقافية وعقائدية وإن هذه الدولة من أطول الدول عمراً وأكثرها استمرارية. لقد ساهمت عدة قوى في تطور الدولة العمانية بدءاً بمن تسميهم المصادر العمانية بحملة العلم ثم العلماء الذين أتوا بعدهم ومنذ منتصف القرن السابع عشر ساهمت قوى أخرى وتناوبت الدور الأقوى في صنع القرار السياسي والاقتصادي وهي القبائل والتجار كما كان للقوى الأجنبية في بعض الفترات دور في ذلك. والملاحظ أن عدم استيعاب المجتمع للتطورات التي نجمت عن الاندماج في الاقتصاد العالمي قد أدت إلى انقسامات ومشاكل عديدة. ومع أن الاقتصاد العماني كان اقتصاداً زراعياً إلا أن الملاحظة والتجارة الخارجية قد لعبت دوراً متزايداً فيه بل أن التجارة كانت هي المكون الأهم في الاقتصاد العماني لفترات طويلة من التاريخ. غير أن التنافس الغربي في المحيط الهندي والوطن العربي قد أضعف الدولة العمانية لاسيما في الجانب الاقتصادي فتحول الاقتصاد العماني تدريجياً منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى اقتصاد ريعي.

التاريخ العالمي وصعود الرواي

فيصل دراج *

نهاية له. ومع أن تعبير الاندثار لا يحيل على زمن محدّد، فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة، ففي مفهوم «الطبيعة الإنسانية» ما ينسب صعود الرواية وعلم التاريخ إلى القرن التاسع عشر، الذي اتخذ من «الإنسان» مرجعاً له ونصبه جذراً لغيره. كتب المؤرخ توماس كارليل (١٧٦٥ - ١٨٨١): «كل أنواع المثل العليا لها حدودها المقدرة لها، ولها فترات المعينة للشباب والنضج والكمال والانحطاط والموت النهائي والزوال»، وكتب جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١)، وهو يعرف الرواية: «يعبر جوهر العمل الروائي الأكثر عمقاً عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟». يقول الروائي، نظرياً، ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات، يستقيم زمناً في انتظار انحناء لا هروب منه. يستدعي المؤرخ، كما الروائي، القرن التاسع عشر وهو يستدعي مقولة «الإنسان»، محيلين، في الاستدعاء المزدوج، إلى عصر النهضة، الذي وعد بإنسان نوعي يسوس الكون ويروض الطبيعة.

تأسس علم التاريخ على «الإنسان النوعي» الذي يسائل حاضره المكتشف ماضيه البعيد، كما لو كانت رغبة الاكتشاف تحول الماضي إلى حاضر إبداعي جديد. ولعل إعادة اكتشاف ماضي الإنسان، الذي اكتشف ذاته، هي التي جعلت من والقر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) أستاذاً في الكتابة التاريخية وصانعاً للرواية الأوروبية، كما جاء في كتاب والثر أن «الرواية الإنجليزية» ولم يكن ماضي الإنسان إلا

يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معاً إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين، منذ القرن التاسع عشر، في حقلين متقاربين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي. فقد ساءى الفيلسوف الألماني لايبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) بين غايات الشعر والكتابة التاريخية، وناشد المؤرخين أن يرتقوا إلى مصاف الشعراء، ورأى الفرنسي ديدرو، عام ١٧٦٢، في رواية ريتشارد سون تقدماً في عي التاريخ قصر عنه المؤرخون. ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير د. ج. كولنجلود، حين وزع، في ثلاثينيات القرن الماضي، «الخيال الجبار» على الروائيين والمؤرخين معاً.

يتعامل المؤرخ والروائي مع المتحول قاصدين «عبرة»، تتأمل طبيعة إنسانية، تعايش اندثاراً لا

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

حاضره المكلّ بمثل عليا، حيث جوهر الإنسان فضيلته، وجوهر فضيلته ارتقاء لا حدود له. وهذا ما حاوله جورجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤)، في سياق مغاير، حين بحث عن فضائل مشتبهة في أزمنة عريية منقضية.

رواية التقدم وتقدم الراوي؟

رأى هيجل في ١٨٠٦/١٠/٢٣ نهاية التاريخ، بعد أن تجسّد معناه في نابليون بونابرت، الذي جسّد روح الثورة الفرنسية. كان للتاريخ بداية سديمية ونهاية مكتملة أخيرة. ومع أن ماركس نقض «الفكرة المطلقة» في معادلاتها الذهنية، فقد أعطى التاريخ بدوره نهاية أخرى، يأخذ فيها المجتمع الشيوعي موقع الدولة البروسية، حيناً، ويُنزل فيها الصراع الطبقي نابليون عن صهوة حصانه حيناً آخر. يفصح الموقفان عن وصول التاريخ إلى ذروته الأخيرة، عن طريق فرد لا تنقصه العيقرية، أو بصراع طبقي مفتوح يتجاوز الأفراد. تتراءى، في الحالين، أيديولوجيا انتصارية، تضع الإنسان في المدينة الفاضلة، أو تضع الأخيرة فيه.

انطوت فلسفة التنوير على نهاية التاريخ، اعتماداً على فكرة التقدم، التي قاست الزمن الكوني بالزمن الأوروبي المنتصر، واشتقت من الحاضر المنتصر مستقبلًا فارقه التناقض. وفي أيديولوجيا انتصارية، تنصب الإنسان الشامل مرجعاً لغيره، تكون حركة التاريخ حركة تقدمه، ويصير التقدم صنو التاريخ وروحاً له. وعن وحدة التقدم والتاريخ صدرت تعابير متشابهة، مثل «عدالة التاريخ»، التي تفصل بين الخطأ والصواب، و«محكمة التاريخ»، التي تنصر الصالح وتعاقب نقيضه، و«حقيقة التاريخ»، حيث العدل وتقدم التاريخ وجهان لعملة واحدة. تشخّصُ مقولات الصلاح والصواب والعدل التاريخ، ويغدو تاريخاً عاقلاً، يعاند الشاذ والمريض ويضفي إلى مصبه الذهني. بهذا المعنى، يتغيّن التاريخ عند الألماني شلنغ (١٧٧٥ - ١٨٤٥) «كشفاً عن المطلق». يتقدم مدركاً ذاته ويدرك ذاته في تقدم بصير، وهو ما يعيده نوفاليس في جملة متصوفة تقول: «التاريخ كتاب إلهي» و«كل ما هو تاريخي إلهي». لم تمنع مقولة العقل من فلسفة التنوير نزوعاً لعقلانياً، فرض عليها إضافة مرجع خارجي إلى التاريخ، مزج الأخير بالمطلق وأمدّه بصفات إلهية. أخذت لفظة التقدم شكل حكاية سعيدة، تبدأ من الاعمق وتنتهي إلى معقول أخير، لا يمكن الرجوع عنه، ولا يقبل بالانقلاب والارتداد. يعطي هذا المسار، وقوامه التراكم

والاستمرار، للتاريخ شكلاً وحيداً، يبرهن عن «حقيقة» التاريخ و«عدالته»، وعن عمق مواجهته وموازنته في آن، لأن التاريخ يسير إلى ما يسير إليه. شيء قريب من قول لايبنتز: «ليس في الإمكان أبعد مما كان»، فالتاريخ يجيء بالحقيقة لا بغيرها، طالما أن في التاريخ والمطلق حقيقة واحدة. ولعل تبادلية العلاقات بين التاريخ والتقدم والمطلق هي التي جعلت فالتر بنيامين يرى في «الزمن التقدمي» زمناً سلطوياً يرجي «زمن الثورة» إلى يوم عصي على التحديد.

لازم «الزمن التقدمي»، الذي تعرّف على الثورتين العلمية والصناعية، انهياراً بالتحولات الاجتماعية، التي أسست علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة، وانهياراً أكبر بمبدأ التحول ذاته، وآيته إنسان يحول ذاته وهو يحول العالم، ويستولد ذاته منجزاً مواضيع غير مسبوقه. وتعطي «مخطوطات ١٨٤٤» التي كتبها كارل ماركس شاباً، صورة نموذجية عن انهيار الإنسان بقدراته، التي تحول العالم الحديث إلى كتاب مفتوح «يتجلى فيه الإنسان بقواه الجوهريّة». يحضر «اللاهوت التنويري» مرة أخرى، فبعد أن امتطى التاريخ جواد بونابرت، خلق الإنسان نفسه بنفسه واستولدت أصابعه المبدعة كونا أصيلاً، يشهد على عظمة الإنسان. وما رواية «موسى ديك»، التي ظهرت عام ١٨٥١، إلا احتجاج على الإنسان الممتلئ بذاته، الذي حشر نظام الطبيعة الأبدى في سديم غطرسه اللامتناهية. قاد تطبيق العقل على الطبيعة بشكل لا عقلاني الإنسان المكثف بذاته إلى حلقه الأخير، كاشفاً عن بصيرة ماري شلي الشاقبة، التي رأت وراء «الإنسان الصناعي» وحشاً لا يمكن السيطرة عليه، يدعى: فرانكشتاين (١٨١٨). كان بروميثيوس الطليق، الذي وعدت به الأزمنة الحديثة، دار حول ذاته دورة كاملة وانتهى إلى مخلوق تقبض.

وضع «التاريخ التقدمي» في التاريخ حكاية محددة البدء والمنتهى، وقام بشرحها وسردها معاً، شرحها بحقب زمنية متعاقبة، تتضمن كل منها فكرها واقتصادها ونظامها السياسي، وسرد حكايتها بالانتقال من الأدنى إلى الأعلى ومن الظالم إلى العادل، وصولاً إلى زمن ينهي الحكاية ويتوجها بخاتمة سعيدة، تحقّق الحكاية الكبرى الميلاذ واليافعة والشيوخوخة والموت وولادة جديدة، تغاير كلياً الولادات السابقة. هناك «ما قبل» و«ما بعد» و«عقدة حكاية»، تنتج فعلاً حكاياً يلفظ أنفاسه في «الأزمنة

الفاصلة، التي تصرّح بـ«نهاية التاريخ». تتكوّن حكاية التاريخ، بهذا المعنى، في فضاءات متعاقبة محددة البدايات والنهايات، يستهلها السديم وتنتقل على مطلق شفيف لا يعقبه شيء.

اتفقت الرواية مع «التاريخ التقدمي» واختلفت عنه في أن: اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي والمخيّل، والذهاب من الحاضر إلى المستقبل، واعتبار القرن التاسع عشر زمناً مرجعياً، والقطع مع التصور اللاهوتي للعالم، الذي تسلسل ثانية إلى «التاريخ الغائبي»، دون أن يدري. واختلفت عنه مبتعدة عن الكليات المجردة ومحيفة بالتفاصيل، وذلك في نص معتم متعدد المستويات، يتأمل التاريخ في طبيعة

إنسانية مثقلة بالتناقض. أخذت الرواية بإنسان دينوي لاهلّة له مبرراً من التعالي، بعيداً عن إنسان قديم قوامه السقوط والغفران. فبعد إنسان لاهوتي منبذ بالبعد والوعيد وقعت الرواية على إنسان أرضي مزوّج بأسئلة جديدة، لا تأتلف مع زهد أحمق يلتبس بالورع. نقض الإنسان الدينوي «الإنسان اللاهوتي»، بقدر ما نقضت الرواية الحكاية، أو «الموروث الأدبي القديم» بلغة إبان وإط، الذي تعامل مع إنسان يهشم الملموس ويلتحف بحقائق مجردة. لا تحتاج الروح الخالصة، الموزعة على الميلاد والموت، إلى التساؤل والدّهشة والفضول، فهي مقادة بغيرها وملزمة بدليل أمين. لهذا لا

تعرف الحكاية، كما العقل الحكائي، مبدأ السببية المركبة الذي يشرح تكوّن العلاقات وتحللها، ولا تتعرف على الممكن والمحتمل والمتيسر، مطمئنة أبداً إلى وقائع متعاقبة باركتها الملائكة وإلى القرآن السعيد بين الإنم والعقاب والخير والثواب.

ترجمت الرواية الأوروبية المساعدة تحولات اجتماعية حاسمة، حررت الواقع المعيش من صورته اللاهوتية وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته، ونقلت الإنسان الذي يقاتل بالمقدس ويقاتل المقدس به إلى وضع جديد يقاسم فيه المقدس قداسه، أو يكتفي بحياة دينوية عارية من أطياف «الطهنية الأولى». كتب أويرياخ في «كتابات حول دانتي»: «كان على العقل التصفوي في القرنين السابع والثامن عشر أن يهدم الأيديولوجيا السلطوية وبقيايا الكوزمولوجيا المسيحية القروسطية، كي يتكوّن تصور عملي لوحدة المجتمع الإنساني». ووحدة المجتمع العملية

هذه تفترض الخروج من وضع «المؤمن» إلى وضع «الإنسان»، ومن صفة «الملحد» إلى صفة «الإنسان»، ومن أوضاع «الرعية» إلى وضع «الشعب». فبعد تصور لاهوتي يذنب الإنسان في مياه المجهول والمحرم والمتعالي، التقى الإنسان بجوهره وتوحد روحاً وجسداً، وعقلاً، أي استعاد تعددياته الروحية والمادية والأخلاقية والجمالية، التي تعيّن إنساناً تاريخياً، تتجلى تاريخيته في تعددية لا تقبل الاختزال. واتكأ على تعددية مستعادة عاد الإنسان إلى الماضي، ويحث عمّا جعله مختلفاً عن الحاضر، وأدرك أن الإنسان المتجذّر، كما الإنسان الحالم، هو من يقطع مع الماضي ولا يكون امتداداً له. تخلص «إنسان الرواية» من أسماء موروثه وغداً خالفاً للأسماء، منذ أن عرف أن الأسماء تأتي وتذهب وأن الأسماء القادمة تغاير ما سبقها ولا تقبل بها.

أكد التصور الجديد، الذي أُنح إليه أويرياخ، الاستقلال الذاتي للظواهر المختلفة، الذي يخصّص كل ظاهرة ويعطفها على غيرها، قائلاً بتعددية الظواهر والخصائص والقوانين. خُلف «الإنسان اللاهوتي» المتداعي وراءه إنساناً متجذراً، وأفضى سقوط «علم العلوم»، أي التعاليم الكنسية، إلى علم بصيغة الجمع، وتوزعت صفة الواقع على البحر واليابسة والمجتمع وأقاليم مجهولة قيد الاكتشاف.. كان على الإنسان الجديد أن يحاكي رغباته

المتعددة، وأن يستأنف عفوية طليقة أولى، اختزلتها القيود إلى فضيلة ورنهية مجردتين. كتب إريش أويرياخ في كتابه الشهير «محاكاة»، متحدّثاً عن رابليه وتكوّن الرواية: «والحق أن الثوري في فكرته لا يكمن في مناوأة المسيحية، بل في خلخلة الرؤية والشعور، والتفكير الذي ينجم عنه عبث مستمر بالأشياء، اللذين يدعوان القارئ إلى الانغماس المباشر في العالم وفي ثراء ظواهره، وقد رسخ رابليه قدمه، بدايةً، في نقطة واحدة، وذلك بطريقة مناقضة للمسيحية من حيث هي المبدأ، فبالقياس إليه يعد الإنسان الذي يتبع طبيعته، كما الحياة الطبيعية، ظاهرة خيرة، سواء بالنسبة للبشر أم للأشياء». عثر رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣) على الطبيعة الخيرة في الضحك المتدفق وحركات الجسد المستريحة، التي تطرد اليأس والقرمز والتناظر. واستولد باخفين، وهو يهجو السلطة بقراءة وإباليه، من الضحك الطليق مبدأ روائياً، ناك أن الضحك حوار وتعدّد وولادة متجددة، بعيداً عن ترصّن سلطوي

ترجمت الرواية

الأوروبية المساعدة

تحولات اجتماعية

حاسمة، حررت الواقع

المعيش من صورته

وحررت معه العقل

الإنساني وأسئلته

يبشر بالموت.

في الحالتين، «الأعلى المتجانس» القديم، ومحتفلاً به «الأصل الشعبي» المتعدد الذي لا يعرف التجهم. لكنه، وهو يشق الأدب الرفيع من الثقافة الشعبية، يشق العلاقات معاً من الحرية، أي من سقوط طبقة تحرّم الضحك وصعود أخرى توحّد بين الضحك والحرية.

٢- الرواية وتداعي الأصول:

بعد أن عثر «الإنسان النهضوي» على أصله في ذاته واستغنى عن الأصول التي لا تقبل بالقياس، جعل من «الأصل» سؤالاً مفتوحاً متعدد الاتجاهات. ساءل تشارلز داروين أصل الإنسان في كتابه «أصل الأنواع عن طريق الاصطفاء الطبيعي»، ١٨٥٩. واكتشف قرابة، غير سعيدة، تصل الإنسان بالقرود وتحرم الأول من «جمال الهي». وجاء بعده من بحث عن أصل المعتقدات الدينية والسلطات السياسية واللغات الإنسانية. وعن أصل السلطة الطاغية التي تلتبس بالعناية الإلهية. انطوى البحث، الذي أرقه الشك وجافاه اليقين، على سؤال معرفي يعلن أن أصل المعرفة يقوم في العقل الذي ينكر أسطورة الأصل، وأن المعرفة الحقيقية تتعين بأفانها لللاحقة، بقدر ما تضمن سؤالاً اجتماعياً. سياسياً، يلمس العلاقة بين المؤسسات السياسية وحاجات الإنسان الطبيعية. انهم السوال الأول إيمانية مغلقة، تصادر الأسئلة بإجابات سابقة عليها، وقرأ الثاني العلاقة بين البشر والسلطات «المكشوفة» التي يقتصر حونها، بعيداً عن زمن قدس السلطات بأصول مجهولة، وأخضع البشر لسلطات لا يعرفون أصولها.

عبر سؤال الأصل عن إنسان يعيد اكتشاف ذاته وهو يكتشف تاريخه المنقضي، وعن هاجس متعدد الأطياف يقول: «يسقط الطغاة حين يسأل الإنسان من أين جاء الطغاة»، بلغة البولوني ب. باتشكو، وهو يسائل روسو الذي بحث في أصل المجتمع واللغة والتفاوت الاجتماعي. ومهما تكن أطياف الهاجس، وتحضن المعرفي والسياسي في أن، فإن فيه ما يوقظ فريدة مؤودة وعقلاً غافياً، ذلك أن الحديث عن الأصل حديث عن طمانينة راکدة وجود بها أصل مقدس تعريفاً. وعلى هذا، فإن الابتعاد عن الأصل ابتعاد عن اللايقين، يفرد العقل ويؤسس استقلاله، وابتعاد عن جمهرة متجانسة يحو في الإنسان الكائن للفعل الذي كانه ويستنهضه مفرداً لا يساري غيره. انتهى الفكر التنويري الأوروبي، وهو يدفن أصلاً ويحفر قبراً لأصل تال، إلى الإنسان المستقل وسيروية التفريد، وإلى العقل الجماعي المتعدد، الذي لا تستفرقه مشيئة مفردة. نقض الفكر التنويري الأوروبي الزمن - الأصل وهو ينقض

رأى الزمن الحديث إلى إنسان مكوّن من عالم خارجي واسع الأرجاء ومن عالم داخلي لا يقل اتساعاً، واعترف بمأساة خاصة به لا تختص إلى مأس سابقة عليه. فقد قالت الأزمنة اللاهوتية، كما يؤكد أويراخ، «بمأساة المسيح» التي تضمنت المأساة الإنسانية كلها، مرجعة الإنسان وعذابات المتعددة إلى ظل كسيف لمأساة أولى، وواضعة عذابات البشرية في مأساة كونية وحيدة. يعيش الإنسان، في هذا التصور، مأساة غيره واستغفاراً متواتراً عن إثم لم يرتكبه، مقنعاً ذاته بأنه قاتل محتمل، وبأن خطيئة أصلية متأبدة تحرم فوقه ولا تفارقه أبداً. وعليه، وهو يراوح في إثم ورثه، ألا يرى إلى جراحه الخاصة، وأن يتماهى بـ«الجريح - الأصل»، الذي أسفته السماء. يقول أنديه مالرو: «الرواية الحديثة في نظري تعبير عن المأسوي الإنساني، لا إيضاح لمعنى الفرد». ينطلق القول من إنسان اكتفى بمأساة مستقلة، مراجعها حضارة تقنية وعقلانية مجزوءة وريبة الموت التي يواجهها الإنسان وحيداً بلا معين. يثبث الروائي الفرنسي مقولة «الفرد النهضوي» وينفيها معاً: يثبته وهو يتحدث عن مأساة دينوية بصيغة الجمع، وينفيها متخففاً من أنوار بروميثيوس ومسحوقاً بظلال فرانكشتاين. إن الفرق بين التصور المغفائل للتقدم، الذي حوّل التاريخ إلى حكاية، ومنظور الرواية الأسيان، زود الروائي بشخصيات خاصتها السعادية، مثل الولد اللقيط والقاتل الناثه والكولونيل المتداعي... لم تتكوّن الرواية وهي تواجه مأساة المسيح بمأساة الفرد المقرب، بل تكونت وهي ترى إلى المأساتيين معاً من وجهة نظر الإنساني والدينيوي والمتحوّل والمرغوب، الذي يقول بالمتعدد والحواري، ويواجه المرتبية الصارمة بالحرية والمساواة ويأفق محتمل يلامس البوتوييا. ولم يكن الضحك الشعبي، الذي احتفى به باختين، إلى تخوم الإفراط، إلا مرآة لتلك الحرية التاريخية المشتهاة، التي تقوض المراتب المتوازنة وتوزع المقدس على الأكوام جميعاً، وتعيد تركيب الحياة كما يجب أن تكون: «الكرنفال عيد ترمز الطبقات التي أقصيت عن السلطة» يقول باختين، ويقول أيضاً: «تميزت فترة النهضة (الرينيسانس) بعمامة، والنهضة للفرنسية بخاصة، بالميدان الأدبي قبل أي شيء آخر، ذلك أن الثقافة الشعبية الساخرة، وفي أرقى إمكانياتها، ارتفعت إلى مصاف الأدب الرفيع وأخصبته». يحتفي باختين بالتمرد الطبقي على السلطة، وبالثقافة الشعبية التي تسخر من الترفن السلطوي، مستنكرة

سلطة كنسية مستبدة، تلتبس بالأصل وتبدثر بصفاته. والأصل، كما أظهر مارسيا إلياد وهو يعالج الأساطير، لا يستنفد ولا يُسأل، لازم الآلهة وشهدت الآلهة على زمنه السرمدى، كمكمل لا يعرف التحول، نهايته في بدايته وبدايته مقدسة منتصرة. ليس غريباً إذن، أن ينتسب رجال الكنيسة في العصور الوسطى إلى زمن - أصل، وأن يحافظوا عليه حفاظاً على امتيازات متعددة، وأن يؤمن رجل الدين بأنه «حارس الزمن الإلهي»، يفصل بين أزمنة النور والأزمنة الفاسدة، كما أشار جاك آتلي في كتابه «تواريخ الأزمنة». ولن تكون الأزمنة الفاسدة المفترضة إلا تلك التي تختلس من رجل الدين هالته المهيبة، وتخرج بجديد يمس مواقفه ويهدد سلطاته، كاختراع الساعة، على سبيل المثال، الذي منع عن «حارس الزمن الإلهي» غليفته وأولكلها إلى قطعة معدنية سهلة الاستعمال. وبسبب مقت الجديد وتغييره، نظرت الكنيسة إلى الآلة الحديثة بحفيظة كبرى، ورفعت في وجه الزمن التقني المتغير زمناً دينياً يعتمص بأصل بعيد متأبذ الثبات.

تشكل «الساعة»، التي هزمت «حارس الزمن الإلهي» مجاز الأزمنة الحديثة: تقيس زمن الزيارة وتحدد الزمن قيمة إنتاجية وتشرح فاعلية الإنسان بالتزامه الزمني. أفضى اكتشاف الزمن الدقيق إلى تزيين الساحات العامة والبيوت ومرافق السلطة ومعاصم الأفراد بالساعات، واعتبار اختراع الساعة الحدث الأبهى في القرن السابع عشر وتحوله إلى صناعة عامرة في القرن الثامن عشر، حتى صارت دقة التوقيت تعبيراً عن «روح العصر»، كما تكشف مذكرات مختلفة تسرد الوقائع اليومية مشفوعة باليوم والساعة والدقيقة. وتظهر «روح العصر» في رواية روبنسون كروزو، أول «فردى عظيم»، الذي قاس مدة إقامته في جزيرته المتخيلة ووجدها: «ثمانية وعشرين يوماً». يكشف تحديد الوقت بدقة متناهية، الذي استعارته الرواية من سياقاتها، عن إحساس شديد بالحركة ووعي بالتغيير وإنشداد إلى الملاحظة والاستنتاج. فالزمن الذي قضاه كروزو في جزيرته المعزولة يساوي جهده المبذول في خلق ذاته منتجاً مبدعاً يستأنس الطبيعة العذراء ويعيد خلقها من جديد، كما لو كان في فعله الدروب المنظم ساعة عجيبة أخرى، تتحرك منضبطة وتشرف على عمل لا يعوزه الانضباط. وهكذا انزاح الإنسان مرة أخرى عن صورة الإنسان - الأصل، الذي خلقه الله على صورته، فبعد أن صيّر دارون الإنسان قرداً مطبوعاً، أدرجه «الزمن المنتج» في فضاء الآلة. ولعل الانضباط

المنتج، الذي يُعطي من قيمة الإنسان ويهدد كيانه في آن، هو الذي أوحى إلى الفرنسي «لامرتي» بعمله المعروف «الإنسان - الآلهة». ١٧٤٧. الذي اعتبر جسد الإنسان آلة ذاتية المراقبة والتنظيم، هي «صورة حية عن الحركة الأدبية». وكان الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبس (١٦٧٩، ١٥٨٨) قد سبق زميله الفرنسي إلى تشبيه أكثر قسوة، ساوى بين الإنسان والأدوات المنتجة الأخرى، وبين قيمة الإنسان والمبلغ الذي يحصل عليه مقابل جهد عضلي معين. صدر عن علاقات الزمن والإنتاج والآلة زمن إنساني مغاير للزمن الديني، الذي يعالج الأرواح المجردة بأدوات لا تقبل التحديد والقياس، لم يعد زمن الإنسان، وقد عُلمن الزمن، يُقاس بالخطيئة وانتظار المغفرة، ولا يجرس الكنيسة ومواقب الصلاة، بل بـ«كم إحصائي» بارد، عناوينه الإنتاج وأدواته وسبل تطويره، حتى بدت الصناعة مرآة للإنسان وتكليفاً له «أصله» المبدع. وعن هذا التحول صدر «الإنسان الثاويشي»، الذي استولد من عمله أسباب ارتقائه وغاثرابه معاً، وهو ما أعطاه لوكاتش الشاب لاحقاً، وهو يمثل معنى الرواية. صفة «البطل الإشكالي» الذي يصل إلى حيث شاء له الطريق، لا إلى الموقع الذي شاء الوصول إليه. مسار مسكون بالمفارقة، وجهه الأول ذات مندفعة بلا حساب إلى جديد غير مسبوق، ووجهه الآخر ذات متوحدة لا تستنجد بأحد. ومن العنصرين ينبثق درب يهادع السائر فيه، يشير إلى اتجاه ويعطي على المغامر المكتفي بذاته أن يسير في اتجاه نقض. عكس «البطل الإشكالي»، الذي سيطر على رواية القرن التاسع عشر وروايات أخرى، تحولات المجتمع الصناعي، التي زامتتها ثورة علمية، فتفت الكلي وتولد المجزؤ وتزلزل اليقين. كأن في الجديد الذي يثير الانهيار سلباً متجدداً يثير القلق. فبعد أن اخترع الإنسان آلة تضاعف الإنتاج تحول بدوره إلى آلة منتجة، وبعد أن أنشأ الطبيعة ورأى فيها امتداداً غنائياً له هاجس باغتصابها وقتلها. وواقع الأمر، أن الرواية أدرجت في خطابها كل ما وقعت عليه، جاء من فضاء الفلسفة والسياسة، أم أتت من الكتب العلمية ودفاتر المغامرات. ولهذا وضع لزاماً اسمه إلى جانب نابليون وغيره من قادة العصر، وعين ذاته «سكرتيراً للتاريخ»، مساوياً بين الروائي والإمبراطور. كما انبهر إميل زولا، الذي حاول «الرواية التجريبية»، بالتوثيق المعرفي وطبق معطيات المعركة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلها الرواية. كان الروائي، في الحالين، مأخوذاً بالخلق والاكتشاف وتوليد الجديد، يهيمن

على مظلوقاته المتخيلة وينصب ذاته مرجعاً لأكون لا متناهية. واتكأ على الخلق الروائي، تطلع فيلدينغ إلى «فضح أسرار ثورات مختلف البلدان»، وسُعت رواية بلزك إلى «منافسة المجتمع المدني»، كما قال الروائي في جملة ومضية، أي إلى وضع المجتمع الفرنسي كله في برنامج روائي، قوامه طائفة واسعة من الشخصيات تمثل الزمن الحديث في طبقاته وأخلاقه وطبائعه. كان «سكرتير التاريخ» أراد أن يخلق المجتمع الفرنسي مرة أخرى بمواد روائية، تدقق «الخلق الأول»، وتفصل فيه بين الصحيح والخطأ. مشروع غريب، يناقش فيه الروائي عالم الاجتماع ويصح بعض معارف المؤرخ ويتعلم من عالم النفس ويعلم ثم يقف فوق الجميع خالقاً، لا يحاكي أحداً، وسواء وضع بلزك نفسه فوق نابليون أو إلى جانبه، فإن في مشروعه الغريب ما يكشف «روح العصر»، بلغة غير منضبطة، إذ العلوم متعددة ومتحدارة في تعديتها، وإذا العقل الخالق متعدد بدوره، يصوغ معرفته الأدبية بمعارف غير متجانسة.

اتخذت الثورة البرجوازية من الإنسان مرجعاً لها، ووطدت الدلالة المقصودة بـ«حقوق الإنسان» القائلة بـ«الحرية والعدل والمساواة». تماوى الإنسان، نظرياً، بـ«جوهر الإنسان»، وظفر الجوهر النظري بحقوق متساوية. ومع أن في الحقوق المتساوية ما يرد إلى السياسة والقانون وإشكال السلطة، فإن فيها ما يمس «الأدب» أيضاً، لأن اعتراف «الحقوق» بتساوي البشر اعتراف بأداب البشر المتساوية. حرّ الوضع الاجتماعي - السياسي الجديد الرواية من دلالة قديمة، تعيّن كتاباً بلغة العوام، وأمدّها باعتراف اجتماعي لا يقبل بـ«الطبقات اللغوية». وفتت الطبقة الحاكمة، قبل الثورة البرجوازية، فوق «العوام»، ووقفت اللغة السوية، أي اللغة اللاتينية التي تكتب بها الكنيسة، فوق «لغة العوام». ولأن سلطة الكلام من سلطة المتكلم، كان على «آداب العوام»، أي الرواية، أن تلازم الفئات الاجتماعية «الوضعية»، في انتظار زمن «حقوق الإنسان»، الذي خاطب البشر بلغة متساوية. يقول د.م البيريه: «الرواية جنس أدبي سطحي (مبتذل في الأزمنة القديمة ومحقر حتى القرن الثامن عشر) اغتنى بمقاصد بعيدة عن جوهره». يربط القول بين الرواية والثقافة والشعبية بين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية، بعيداً عن منظور سقيم، يشق الرواية من الكتب والقواميس للغة.

٣- الرواية والتخيّل الحدي؛

رافق التخيّل الإنسان منذ أن أدرك أن وراء الواقع المعيش

واقعاً آخر، أكثر جمالاً أو أقل قبحاً. ففي الزمن الذي يساوي مكانه سجن، وفي التخيّل ما يحدر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعاً. وما الرحلات وتحصيل المعارف والتجارب الروحية السامية إلا سبل متعددة، توسع المكان وتمد الإنسان بأجنحة غير منظورة. وسع «الإنسان الذهني»، في الزمن الأوروبي، زمنه متوسلاً بالبحث العلمي والكشوفات الجغرافية، متمسكاً بفكرة: المجهول القابل للاكتشاف. بين العلم أن في المواد الصغيرة أكوأناً رحبة، ووسعت الرحلات المكان والزمن معاً، وصيّرت فكرة المجهول / المعلوم الإنسان مكتشفاً متعدد الجهات.

أخذت الرواية بمعطيات المجتمع البرجوازي المختلفة ودفعتها إلى حدودها الأخيرة، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والتخيّل. ولعل الرجوع إلى بعض الروايات الأوروبية، في القرنين الثامن والتاسع عشر، يكشف، بوضوح، عن العلاقة بين الرواية ونزوعات زمنها الاجتماعي، مدبلاً أن الرواية علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية. يظهر التخيّل البرجوازي، إن صحت العبارة، في رواية الفرنسي جول فيرن (١٨٢٨ - ١٩٠٥)، الذي استند إلى زمنه وتحرّره منه معاً، فقد انصرف فيرن، في مستوى أول، إلى رواية «الخيال العلمي»، التي تتاور مجهولاً متعدد العناصر، وبقي، في مستوى ثان، واقفاً في زمنه ومعبراً عنه شارحاً، إلى تخوم التبسيط، مقولات الفكر البرجوازي: «الإنسان العقلاني»، الذي يخترع الأداة الملائمة التي تصل بين بداية معروفة ونهاية قيد الاكتشاف، «مبدأ التحويل الشامل»، الذي ينتج من عناصر عادية متفرقة أشياء جديدة، «سلطة العلم والاكتشاف»، التي تروض الطبيعة وتلحقها بأطراف الإنسان، «بطولة الاختراع»، التي تجدّ المكتشف الذي يحتضن المعرفة والشجاعة. آمن فيرن بسلطة العلم، واشتق منها «إيديولوجيا علمية» وثوقية، تتلّظ الماضي وتسدعي المستقبل وتتأسس ما بينهما. حرّ الروائي الزمن من مكانه والمكان من زمنه مطمئناً إلى إشارات تقنية، تتضمن السفينة والمنطاد والقطار والغواصة ومكتشف شجاعاً، يخوض على الطبيعة ويزجرها معاً، وكما أن للعلم رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول المعلوم إلى مجهول جديد، فإن الرواية رحلتها أيضاً، التي بدايتها هدف شاق ونهايتها نصر أكيد. لذا تكون «الرحلة» مجازاً لمشروع روائي ينوس بين مسافات مختلفة. «رحلة إلى مركز الأرض»، عشرون ألف فرسخ تحت البحر، خمسة أسابيع

في بالون، حول العالم في ثمانين يوماً.. والرحلة هي المسافة والأدوات التي ترونها، والمتنوع النهائي الذي يضع الإنسان فوق أرض جديدة. ترتكن الرحلة إلى الإنسان العقلي ومنجزه التقني، وإلى «إيمانية علمية» تساوي بين بداية الرحلة ونهايتها، فالإنجاز منجز قبل الوصول إليه، لأن مسار الرحلة مستقيم لا يعرف التراجع، حالها كحال «الزمن التقدمي»، الذي ينتظره «المطلق» في مكان ما. تضع «الإيمانية العلمية» المستقبل في الحاضر، وتجعل من الطبيعة إنساناً عاقلاً آخر، يحاور «الإنسان العلمي» ويمتثل إلى أوامره.

تصنع علاقات التفاهم بين الإنسان والطبيعة عن قوانين موضوعية توحد الطرفين، تضع الطبيعة في الإنسان والإنسان في الطبيعة. بيد أن الألفة بين الطرفين لها سرها الخاص، الذي يتداعى بعد اكتشاف القوانين، كما لو كانت المعرفة العلمية للطبيعة وللإنسان شرط تحالفهما. بهذا المعنى، فإن الصناعة، وهي أداة الرحلة، تعبير عن تمازج الطبيعة والإنسان، وعن سلطة القانون العلمي الذي يروض الظواهر جميعاً. تتجاوز الطبيعة والإنسان والصناعة في كون أليف متماثل للقوانين، وإن كان الإنسان دون غيره امتلك شجاعة المبادرة. ومع أن خطاب فيرن يجد المكتشف قبل أن يثني على الاكتشاف، فإن فيه، وهو المأخوذ بمبدأ التحول التقني، ما يعين الإنسان آلة من نوع خاص، وما يرى في الطبيعة آلة أخرى، تعابرها المد والجزر والزلازل والفصول الأربعة. في هذا كله يكون المستقبل حاضراً والعلم صناعة والصناعة رحلة والمتخيل واقعاً، فما يهصره الخيال تمسك به رحلة الاكتشاف.

مستقبل الإنسان حاضره، ومتخيل الإنسان واقعه. ففكرتان بوجوازيتان أساسيتان، قال بهما ناهيل ديفو، قبل فيرن بزمان، حين كاتب روايته الشهيرة «روينسون كروزو» عام ١٧١٩. وإذا كان فيرن استلهم في مشروعه الروائي «سلطة العلم» في الأيديولوجيا البوجوازية، فقد ترجم ديفو، روائياً، معنى الفردية المبدعة في المنظور البوجوازي. «روينسون كروزو» فردية اقتصادية مبدعة أو منتج نموذجي لحققي به روسو، صاحب «العقد الاجتماعي» واعتبرها معلماً متميزاً. فهذا «الفردى العظيم»، كما يقول البعض، قناع إيديولوجي نابض بالحياة وصورة عن الفرد البوجوازي كما يجب أن يكون، إن لم يكن جملة مقولات اقتصادية واجتماعية في هيئة رجل، يحدث عن الطموح البوجوازي وأفاقه. فالرجل

الذي استأنس جزيرة عذراء، انقذف إلى شطآنها صدفه، يشرح في مساره فلسفة بوجوازية إنجليزية صاعدة، تقول به: المغامرة، الإنسان الخالق، جوهر الإنسان، الحاجة والمنفعة، التملك والأمان، المنافسة والدفاع عن الذات، مواجهة «المتوحش»، وتآديبه واستعمار أرضه.. على خلاف أبيه، الذي يؤثر الأمان، اندفع كروزو، مأخوذاً بروح زمنه، إلى المغامرة ومصارعة المجهول وارتياح المناطق المجهولة. ولن تكون الجزيرة العذراء، التي استقدمتها صدفه ما هي بالصدفة، إلا المسرح النموذجي الذي يعلن الفرد البوجوازي فيه عن إمكانياته، ويبرهن عن بطولته فريدة متوجة بالإبداع. فـ«إنسان الله الإنجليزي»، الذي قذفه الأمواج وحيداً إلى جزيرة مجهولة، يعثر في الجزيرة على حياة ثانية، أو يعطي ذاته فوقها وليدة جديدة، تفرض عليه أن ينسى حياته السابقة، وأن يحبر ويمشي ويركض من جديد. ولأنه صورة عن جوهر الإنسان العقلاني الذي جاء منه، فهو قادر على اجتياز الاختبار بلا دخل، يستنهض ذاته ويتعلم المهن جميعاً ويسود على الجزيرة. لا تكتمل الصورة، بذاتها، إلا بهـ«الإنسان الآخر»، ساكن الجزيرة الأصلي، الذي لا تطلعه «حقوق الإنسان»، لأنه «إنسان أقل» يلتقي «روينسون»، أو «إنسان الله»، كما يقول الإنجلون، بهـ«الإنسان الأقل»، ويسيطر عليه، دفاعاً عن «حقوق الملكية» وتحقيقاً لشروط «الأمان». يأتي «المتوحش» ويسرد مهزوماً سيرة «المتحضر» المنفتحة أبداً على السيطرة والاستغلال، والمتوجة بالفتح والانصرار.

يساري كروزو في جزيرته الثانية الإنسان الإنجليزي الذي لم يغادر جزيرته، نهايته ماثلة في بدايته، وحاضره يطابق مستقبله، رغم أمواج التخييل الروائي و«المتوحش» الذي «سوته» للكباسة الإنجليزية. إن تماثل الواقع والتخييل هو ما دفع مايكل نيرلس، في كتابه «إيديولوجيا المغامرة»، إلى قراءة مسار كروزو بفلسفة جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)، وأن يرى في الرواية كتاباً أخرى لحطاب فلسفي بوجوازي بامتياز. فرواية ديفو، كما فلسفة لوك، حديث عن فرد حر مستقل، يتسامع مع غيره في الحقوق والواجبات، ويحقق مع غيره المنفعة الاجتماعية. تظهر حرية الفرد في اختيار المغامرة ويتكشف استقلاله في صناعة ما يحتاج إليه، وتتجلى مساواته بالآخرين في حق الملكية الخاصة والدفاع عنها. تنطوي المقولات هذه على فكرة العمل الذي يخلق الإنسان، ومبدأ الانضباط بالوقت واستثماره، وشرط المنافسة الذي يطوّر الشخصية والإنتاج، وضرورة الحاجات التي

تحافظ على حياة الإنسان ويحافظ عليها.. فلا فرد بلا منافسة ولا منفعة بلا فرد يدافع عنها، ولا فرد ولا منافسة خارج مجتمع تضبطه الحقوق والواجبات المتساوية، وتؤمن المنافع التي يحتاج إليها. تؤكد المقولات المتتالية عقلانية المجتمع البرجوازي، وعقلانية الفرد العقلانية المختلفة المغامرة، وهذه العقلانية المنفردة في العلاقات المختلفة تفرض على «كرويزو» أن يروض الجزيرة، وأن يورثها لمغامر برجوازي جديد، يتطلع إلى المنافسة والثروة.

يحمل «كرويزو»، كأبطال «فيرن»، أصله في ذاته، ينجز مغامرته وحيداً، مكتفياً بقواعد العقل العقلاني وبمعارف تعلمها من مجتمعه.. وإذا كانت كتابة، فيرن ويدغو شغافة تشي بلا مواربة، بأصولها الأيديولوجية المعقدة، فإن في عمل هيرمن ميلغل «موبي ديك»، ١٨١٥، كثافة مذهشة، تنسب إلى زمنه وتحرره منه. ينتسب نص ميلغل إلى زمنه وهو يستأنف مقولات المغامرة والطبيعة والاكتشاف وفتنة المعرفة، وينتمي إلى أزمنة معتمة وهو يرمي بالمغامر الشجاع إلى فوهة الموت. ساءلت رواية ميلغل فلسفة التقدم ووضعت في التساؤل أفساطاً من التشاؤم والانهام، مصححة بأن سقوط الإنسان يحايث صعوده، وأن اغتصاب الطبيعة يلازم اكتشافها، وأن في العقل ما يقتاله وفي المستقبل الموعود ما يمنع مجيئه. تتداخل الأزمنة في نص منسوج من الرموز، موحية بما جاء وما لم يأت بعد، منصبة زمن الانتقام سيذا على ما عداه. فبعد أن استدعت الأزمنة الحديثة بروميثيوس القديم، فائلة بميلاد جديد للمجتمع الإنساني، نسيبت «الإنسان الشامل» وغرقت في رحلة الأنانية والسيطرة، محولة بروميثيوس المنتظر إلى وحش رهيب. كأن «آخاب»، الذي باع روحه حين بترت ساقه، صورة عن المسخ التقني، الذي أبصرته ماري شلي، يعد غيره بالنصر ويقودهم إلى الهلاك. انطلق الإنسان الحديث من العقل ويشر بعقلانية جديدة. غير أن بهار ميلغل كسر قواعد العقل وهو يطارد حوتاً أبيض، اخترعه ذاكرة مريضة وعيّنته موقعاً للشر وموتلاً له. تجاوز البحار العصابي حدود العقل حين تجرأ على قانون الطبيعة الأثري وأراد تحويل الطبيعة إلى دمية فارغة. في التعارض بين إنسان يؤمن بالعقل ويطبّقه بشكل لا عقلاني، تستبين مأساة بروميثيوس الحديث، الذي يعد بالخلاص ويحصد الموت. كأن العاقل المتعطر قد نذر ذاته دليلاً للهلاك، يبدد «الإنسان المختار»، الذي يغتصب الطبيعة، ويهدد معه المؤمنين بالرحلة والاكتشاف. ترى «موبي ديك» إلى عماء

الإنسان وفتنة المعرفة. إذ الإنسان يعرف وينجذب إلى المعرفة ويجهل أنه يبلغ قرار الموت قبل أن يبلغ قرار المعرفة. فالألموت، لا غيره، هو المعرفة المطلقة. لا شيء واضح إلا الموت، وما عداه وأهن الملامح، ووضوح الانتقام من وضوح الموت، قبل أن يكون مرآة لمكتشف يجهل إلى أين يهيم.

في رحلته الشهيرة لندجب «أوليس» إلى أصوات الساحرات، لم يكن في انجذابه إلا غواية المعرفة، التي تستدعي الإنسان طاغية وترمي به إلى المحرقة. وما كان له «آخاب» أن يقاسم الجطل الأسطوري مصيره، ذلك أن «أوليس» نشأ في كنف الآلهة، على خلاف بطل ميلغل الذي اغتصب الطبيعة وقدر بالانتقام. لم يكن «آخاب»، الذي وعد غيره بالخلاص، إلا نبياً زانفاً، أرسى مبادئ المعرفة على مبادئ الانتقام، ووضع الموت في سيرة المعرفة، وأوقع غيره في رهان لعين، يعطف النصر على اغتيال البراءة. جاء النبي الزائف من قلب الثورة الصناعية، التي تقيس الزمن المنتج باللمحة والبرهة والهنهة، ملفعا بعمى البصيرة وعماء الانتصار. استغرقه النصر وهو يتأمل الآلة الحديثة، وصادره العماء وهو يثق بعقل يهيج بالنصر ويعيث بالمعرفة. كان البحار البائس، في رهانه التراجيدي، يفتخر ذاتاً متفطرة تتوهم اصطباذ النجوم، ويخترع إلبساً من حوت بريء يداعب مياه الطبيعة منذ الأزل. وفي الاختراعين المريضين، كان البحار المأفون شيطاناً رجيماً، تبدّاه ألوهيته الكاذبة وتنشره رماداً تحت أقدام الطبيعة الخالدة.

صدر متخيل الروايات السابقة، كما غيرها، عن مجتمع برجوازي قطع مع ماضيه وانتصر في حقول كثيرة. فالتخيل الخالص، المبرأ من خارجه، لا وجود له، إلا إن كان هذياناً أو ثثرة فارغة. يتكشف الأدب، مرة أخرى، ممارسة اجتماعية، وتستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى. ترتبط رماية التخيل، بداهة، بتعددية العناصر التي تعرف إليها، التي لا تكون في المجتمع المغلق على ما هي عليه في مجتمع مفتوح لا يكف عن الحركة والتغير. تصبح العناصر المتعددة أدباً بما «يضاف إليها»، الذي يجعل الواقع المرئي الملموس أكراناً متعددة.

٤- الرواية واليوتوبيا المضمرة:

منى الإنسان النفس منذ القدم بمدينة فاضلة استقرت في فضائلها، تنهى التاريخ وتتوج نهايته بانتصار عادل. ومن حلم الإنسان بمالم عادل نهائي جاءت فكرة اليوتوبيا، القديمة. المتجددة، التي تجعل من العالم المرغوب نقيضاً كلياً

لعوامل الإنسان المثقلة، بتواتر لا تنقص فيه، بألوان العسف والاضطهاد التي لا تنقضي. حلم أفلاطون في «الجمهورية»، في القرن الرابع قبل الميلاد، بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتب توماس أمور «أفضل الجمهوريات - ١٥١٦»، وأعقبه توماس كمبانيلا صاحب «مدينة الشمس - ١٢٢٣» - تسخر اليوتوبيا، وهي كلمة اخترعها توماس مور، من ذاتها، فهي تعني لغة «لا مكان»، يُنقش عليها مباشرة «لأزمان»، كي تظل معلقة في أثير الذاكرة، لا تنقش ولا تمطر.

ينطوي العالم المعيش على رؤيا للعالم خاصة به، تضيق فيه النظري والعملية، وتتعين معرفة وايدولوجيا. ولأن في اليوتوبيا ما ينقش العالم المعيش نقضا كلياً، فإن لها، لزوماً، رؤيا شاملة خاصة بها، تمس العلاقات جميعاً. إنها فكرة - صورة لمجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته ورموزه ونظام قيمه ومعاييره ومحرماته ومرتبته ومعنى السيطرة والحكم والملكية والمقدسات.. فلا

يوتوبيا، كما يؤكد ب. باتشكو، بلا تصور شامل يمزق المجتمع القائم، وينفضه بأخر قوامه فكرة السعادة الجساعية والطمأنينة التي تغمر الجميع. يترأى المجتمع الآخر، في التصور اليوتوبي، مدينة جديدة تقطع كلياً مع ما سبقها وتدين ميلادا جديداً للتاريخ، يلغي ما سبقه من الأزمنة. يعيش أهل اليوتوبيا، أي المدينة الفاضلة، تاريخاً منقطعاً عن تاريخ الإنسان الذي يحلم بمدينةتهم، يقيم شرور الإنسانية المألوفة وأثامها، ويجعل من مكانهم الغريب، وهو الأماكن، مدينة مغلقة على ذاتها، مكتفية بتاريخ ما هو بالتاريخ، دعائمه الفضيلة والعدالة والسعادة.

بدت اليوتوبيا، في الأزمنة ما قبل الحديثة، حلماً يراود الفلاسفة والأخلاقيين الكبار، إلى أن جاءت ايدولوجيا التاريخ، التقدم، التي رأت التاريخ تقدماً والتقدم جوهرها للتاريخ ومبرراً له. انتقلت الفكرة من فضاء الحلم إلى أرض الإمكانية القادمة، وانتقل زمن الفكرة من حيزه الأثيري إلى طيات المستقبل الواعد، الذي لا يخلد أحداً. أصبح «العصر الذهبي» أمام الإنسان بعد ما كان وراءه، اعتماداً على حقائق إنسانية متجددة، تعيد صياغتها إنسانية أمداً عمرها الطويل بالمعرفة المطابقة والحكمة المنضوذة. كما لو كانت الإنسانية فرداً غادر طفولته المتعثرة وشبابه القلق واستوى رجلاً كاملاً، دون أن يرديه وهن الشيخوخة، لأن في عمر الفرد المفترض خبرة وحكمة أمم إنسانية عريقة متعددة.

يرتكز التصور السابق إلى ثلاث أفكار متكاملة أولها: قابلية الكمال في الجنس البشري، التي تروى في جوهر الإنسان كمالاً منقوصاً، ينمو ويتكامل ويكتمل في التاريخ، وذلك في مسار خطي لا ينتكس ولا يقبل بالارتداد. تتعلق الفكرة الثانية بالتاريخ الذي يشكل، نظرياً، الحيز الزمني الخطي الذي يتفتح فيه الكمال الإنساني وينجز اكتماله. تأتي الفكرة الثالثة محصلة لما سبقها، مقرة اليوتوبيا نهاية للتاريخ الإنساني، ومعينة التاريخ ضرورة منطقية لتحقيق اليوتوبيا الإنسانية.

يضمن التاريخ كمال الإنسان واكتمال فضائله، ويضمن الكمال الإنساني مدينة جديدة، جوهرها العدل والسعادة المشتركة. قام المنظور السابق على تصور ديني - أخلاقي، يؤمن بجوهر إنساني ينتصر على الفساد ويتأريخ فاضل، يلبي حاجات الإنسان ويحقق غاياته. لكن هذا المنظور المغنس، بلاهوت الأمل، لازم مفكرين يأخذون بتصورات مغايرة، تستبدل بمقولات الأخلاق والعناية الإلهية مقولات أخرى،

قوامها العلم والسياسة و«الاستبصار العلمي».. وعلى هذه الأخيرة نهضت أفكار تتحدث عن الإنسان الشامل، الإنسان النوعي، بداية التاريخ الإنساني.. تتلاحم في فكرة «بداية التاريخ الإنساني» أطراف اليوتوبيا، ذلك أنها تقطع، تعريفاً، مع كل تاريخ إنساني معروف. وعلى الرغم من يقين مؤسس اليوتوبيا على العلم والسياسة التي تسلمهم العلم والإرادة الإنسانية الراشدة المحصنة بسياسة علمية، فقد جاء من قال باليوتوبيا، كتابة، ونفاها إمكانية، ذلك أن كتاب توماس مور، الذي ولد في لندن عام ١٤٧٨، كلّفه حياته في السادس من يوليو عام ١٥٣٥، بعد تسعة عشر عاماً من ظهور الكتاب.

في نهاية عام ١٥١٦، ظهر في مدينة لوفان، باللغة اللاتينية، كتاب توماس مور، اليوتوبيا. يسرد الكتاب رحلة متخيلة نقل السارد إلى مدينة لم يكتشفها أحد، قائمة في مكان آخر، أو في لا مكان، تتميز بمؤسسات تجذبت شرور الإنسانية كلها، وينسق حياتي يعارض ما عرفه الرخالة، حيث البشر اليوتوبيون يقضون أوقاتهم بما يهندس الروح ويصقل الأخلاق، والأطفال منصرفون إلى الفنون الجميلة، والذهب محتقر زهت به النفوس تصنع منه أغلال العبيد الذي أرقوا المدينة المسالمة. كل شيء يخترقه النظام وكل العلاقات شفافة، يحسدها مواطنون أذمنوا الطاعة العاقلة المنظمة. كان توماس مور، وهو يسهب في وصف تفاصيل المدينة

الايمان

بالبيوتوبيا،

كتابية، ونضية

امكانية

بها منقطع عن تاريخ كاتبها، بينهما تبقى الرواية، التي تنفض الواقع، مشدودة إلى التاريخ الإنساني، تؤوله وترفضه وتتمنى تغييره. ولعل الرجل إلى تاريخ كلي مغاير هو الذي يجعل المدينة اليوتوبية واضحة شفافة، لها ساحاتها الجميلة ويوتوبها الأنيقة وسلطة لا تجانب تعاليم الحقيقة، على خلاف الرواية التي تنفض التاريخ الاجتماعي، الذي تعيشه وتلتزم به، بيوتوبيا مضمرة، أي ينسق مغاير من القيم والمعايير.

لا تفصح اليوتوبيا المضمرة عن «مدينتها الروائية»، ولا تستطيع ذلك على أية حال، لأنها تشق ما تريد من التاريخ المعيش وتود أن تحقق قيمها في هذا التاريخ أيضاً، دون رحيل ولا هجرة. وقد يقال: إن اليوتوبيا رواية متطهقة. غير أن القول في تفاوله النبيل مثقل بالعطب، لأن تحقق «اليوتوبيا المضمرة» يند الكتابة الروائية المفتوحة على مستقبل لا نهاية له، ولهذا يكتب المتخيل اليوتوبي نصاً واحداً، بأشكال مختلفة، ويتنازع المتخيل الروائي في نصوص متناجزة.

التقت رواية التقدم، وهي ايدولوجية - تقريظية، بمدينة فاضلة نديوية، لم يلتق بها الإبداع الحقيقي ولن يلتقي بها أبداً. وصل كروزي إلى جزيرته المنعزلة وغادرها منتصراً، ولم تخب أمال أبطال «فهرن» في تريوش الكون وطموح الطبيعة. كانت المدينة الفاضلة هناك، لا تحتاج إلى رحيل ولا لتحمل

الإضرار. على خلاف غيره، تمسك ميلفل العظيم بيوتوبيا مضمرة، تأخذ بمفهوم الرحلة، وتتخيل عالماً شاسعاً من ماء ومطاردة، وتصطب ساردا يروي ما رأى، وتلعن مدينة إنسانية تفتال البراءة. بنى مؤلف «موبي ديك» المدينة البائسة، وهي يوتوبيا مقلوبة، من بحار يمزج القتل بالمعرفة، ويساري الخلاص بالانتقام، ويختصر الطبيعة الخالدة إلى عبد من نوع جديد. تتجلى «الفضيلة المضمرة» في خطاب مستقر، يحلم بمعرفة توسع الطبيعة ولا تفتالها، ويبدل يقود صحبه إلى أرض المحبة، ويلقاء حنون بين الإنسان والطبيعة. أعطت هذه اليوتوبيا، التي تلمس في الحداثة للصاعدة شروها المتصاعدة، النصوص الروائية الأكثر إبداعاً، كأعمال رابليه وسرفنفس وهيرمن ميلفل وجوناثان سويفت (١٦٦٧).

(١٧٤٥) ارتكن سويفت إلى «روح العصر»، المأخوذ بالانكشاف وتوسيع المكان، وأخذ بمجاز «الرحلة»، الذي أخذ به غيره، وأوصل سارد الرحلة: «جوليفر»، إلى بلاد الأقزام والعماقة، قبل أن يرى بشرًا مسخاً، لا هم بالعماقة ولا هم بالأقزام. ترمز العماقة، كما شاعها سويفت، إلى الطبقة المثلى التي تحايت قوة ظاهرة، كما لو كان الحجم رمزاً للفضيلة، وإن كان

الكاملة، يعكس روح زمانه المتناقضة، محيلاً على تنوير مجزوء وعلى سلطة سياسية فاسدة. جاء الكتاب من معرفة زائفة وتجربة سياسية تعرف ما يدور في بلاط الملك، ومن حوار مع متعلمين يؤمنون بالمعرفة والتقدم. بيد أن روح الزمن، التي لا ينقصها الانشطار، أوت أيضاً شروح السلطة التي لا تنتهي. لذلك جاءت «بيوتوبيا مور» احتجاجاً على ما تنكره المعرفة الأخلاقية وتبشيراً بمدينة أخرى، عادلة عقلانية جميلة، وقائمة في لا مكان. ولعل هذه المفارقة الصاخبة، التي تثني على مدينة موقعها أحجية، هو ما وضع في مدينة الخيال سخرية يائسة، عبر عنها تلاعب لفظي عثر على ضالته في اللغة اليونانية، كأن يكون معنى عاصمة اليوتوبيا مدينة - سراب ونهرها لا ماء فيه وحاكمها حاكم لا شعب له. ليس غريباً أن توجد المدينة ولا يوجد مكانها، وأن يكون اللامكان ملجأً للأحلام الأثير. وليس غريباً أيضاً أن يكون الخطاب اليوتوبي المعارض خطاباً عن الحاضر عن طريق السلب. أسهب المؤلف في تبيان فضائل المدينة المتخيلة رداً على رذائل مدينة واقعية، يلجأ أمراؤها إلى التآمر والخديعة جرياً وراء ثروات متراكمة، جشعهم لا حدود له ولطموحهم يعدم الحرمات. ورداً على جشع مهمهم بالقتل ازدرى مور، في مدينته الفاضلة، الذهب، الذي يوقظ التحارب ويستبج البشر.

بنى مور مدينته من الثقافة والمعرفة والعقلانية، استعاد جمهورية أفلاطون، في زمن تراكم رأس المال، وانتهى إلى المقصلة، أدين بالخيانة العظمى، وغدا بعد أربعة قرون من القديسين. كان في نمسه المهزوم بصيرة ثاقبة، ترى في ثنايا التقدم انحطاطاً، يعلن أن حلم العدل سرمدى الحضور، وأن الفساد يحايت جوهر إنسانياً يقول بالكمال، وأن «المدينة الأخرى»، أثرية الوجود لا أكثر. تأمل مور سلطة سياسية ليست غريبة عنه، عايشها عن قرب، وسجل فوق رأسه المقطوع رؤية يائسة. كأنه وهو يكتب نصاً حالماً، في مستهل «الحداثة»، يخبر بأن الأزمنة السياسية متجانسة، رغم تقدم العقل والمعارف العقلانية.

إذا كان المتخيل اليوتوبي يعارض مدينة واقعية بانسة بمدينة متخيلة نبيلة، فإن الرواية تواجه سلب المدينة القائمة بيوتوبيا مضمرة، واضحة ملتبسة وأقرب إلى السؤال، فتوزع المتخيل التاريخي على الرواية واليوتوبيا، وتفضل بينهما الرؤية والإجابة الخيرة فالمتخيل اليوتوبي يفضل مدينته فضلاً كاملاً عن التاريخ الإنساني ويشدها إلى تاريخ خاص

نسبياً كأشياء أخرى. لهذا يكون جوليفر، في بلاد الأقزام، كياناً إنسانياً فائتاً، صفاته العقل والصبر والطيبة، في مقابل كائنات حشرية صغيرة، تنضج بالفسة والدناءة، ويصبح في بلاد العالقة قزماً تتلبسه فجأة، صفات الأقزام المشبعة بالحقارة. ينوس جوليفر، في رحلة أفلته إلى مكانين مختلفين، بين الطيبة والدناءة، نبيل هو أمام كائنات صغيرة، وتافه أمام مخلوقات ترده إلى حجم صغير. تدرأى «رحلات جوليفر» رواية عن النسبة والتناسب واختلاف الطباع، فبعد أن عاش «المكتشف» بشراً يصغرونه حجماً بعشر مرات، التقى بآخرين يكبرونه حجماً بعشر مرات. تنتهي الرواية المبنية على التناسب، بشكل يبدو موهكاً نيكياً، إلى سخرية مريرة وتشاؤم شديد، ترى في جوهر الإنسان فساداً لا غناء له، لأن القيم تنصهر عن النسب لا عن الإنسان. أراد سويتف أن يذكر الإنسان، الذي يعيش في مجتمع مختلف النسب، بأنه حيوان وضيع تشكل حاجاته أخلاقه، بدلاً من أن تسيطر أخلاقه على حاجاته.

عرف سويتف، وليس بعيداً عن مسار توماس مور، المؤسسات السياسية العامة بالوضاعة والنفاق وعدم الوفاء والتعصب الديني، وهو حال «مجلس العموم» و«مجلس اللوردات»، كما يقول البعض، دون أن ينسى، وبوضوح لا مزيد عليه، النفاق الإنجليزي المتحدث عن «تحمير المتوحشين»، كأن يكتب بسخرية مريرة: «إذا أرسل الأمير فرقاً عسكرية إلى بلاد سكانها فقراء وجهلة، يجوز له إعدام النصف وإرجاع ما تبقى إلى عبيد من أجل تحميرهم وتخليصهم من البربرية التي يعيشون فيها». وما الأقزام، في حكاية جانيه مأكرة، إلا سكان أوروبا، الذين يلجأون إلى «كل السفالات الضرورية»، بغية الحصول على ما يرغبون به. تفصح رائحة سويتف، التي ينسبها بعض «النقاد» إلى أدب الأطفال، عن شوق إلى عالم إنساني مسكون بالعالقة لا غير، وإن كان في ضحك المؤلف الصاحب ما يرسل به «الشوق القديم» إلى «لا مكان».

في كتابه الشهير «نظرية الرواية» سأل جورج لوكانش: كيف يمكن للحياة أن تصور جوهرية؟ وعثر على الجواب في صفات لاحقة. حين يقرأ الإنسان العادي في كتاب الحياة نفسه بوضوح، ولن تكون الرواية، التي صعدت في عالم حديث هجره الله، إلا كتاب الحياة المفقود، الذي يضع الوضوح في البصيرة بعد أن تداعى في الحياة. ربما تكون هذه البصيرة، إن استبدلت بالماضي المستقبل وبزمن روح التاريخ الاجتماعي،

هي «البيوتوبيا المضمرة» التي يفرض عليها التاريخ، المصاغ من العمالقة والأقزام، أن تظل مضمرة أبداً. لقد أنتج التقدم روايته وأنتج فيها رواية أخرى تتطلع إلى تقدم إنساني سوي، لا يقبل بقتل نصف «المتوحشين» ولا بتحويل ما تبقى إلى «عبيد»، يتم تدميرهم بـ «أدوات حضارية».

5- الرواية ومجتمعية التعدد:

عثر المسرح، كما يذكر إبان واط في كتابه «نشوء الرواية»، على جمهور واسع قبل الرواية يزمن طويل، بل أن شيعه جعل من ارتياده عادة رخيصة التكليف. لم تلتق الرواية، على خلاف ذلك، بجمهور قارئ إلا في زمن متأخر، وضعه جورج جان في عام ١٨٧٠، وعطف عليه «واط» يسراً اقتصادياً، ذلك أن ثمن الرواية، في بداياتها، كان يكفي «لإعالة أسرة فقيرة طيلة أسبوع أو أسبوعين».

فصلت أسباب كثيرة بين الرواية الصاعدة وجمهور القراءة الموسع: كان للقراءة والكتابة، حتى القرن الثامن عشر، بعد طبقي، يحيل على معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية ولا سيما اللاتينية، إضافة إلى هذا، رأى أساط دينية وغير دينية في القراءة «أهية خطيرة»، تعبت بالخيال وتزور العقل وتصرف العامل المأجور عن عمله، وساهم في محدودية القراءة أمية، بقيت راسخة حتى القرن الثامن عشر، دون أن يمنع هذا «جونسون» من وصف الأمة الإنجليزية، عام ١٧٨١، بـ «أمة من القراء». كان الوصف نسبياً ولا ينقصه التفاضل، لأن إعطاء الحوانيت أسماء مكتوبة، بدلاً من العلامات الاصطلاحية، لم ينتشر إلا بعد عام ١٧٨٢. بل أن شيعه الكتابة النسبي لم يأت من جهة الأدب، بل جاء من أبناء الطبقة الوسطى، الذين تلمزهم التجارة والإدارة على إتقان القراءة ومعرفة الكتابة.

لم يتقدم وضع القراءة الروائية بوانيت تحررت من الإشارات وأمتلك أسماءها، ولا بانتقال الرواية من قارئ النزل إلى قراء في بيوتهم، بل بسيرة اجتماعية. ثقافية متعددة العناصر، تنتج الرواية والقارئ وما يصل بينهما. بل لعب اختراع المطبعة (١٤٣٦-١٤٥٠) في هذه السيرة دوراً حاسماً، رفع عن النص هالته المتعالية ونقله من حيز الخاصة المغلق إلى فضاء العامة وأمن له شكله السلمي، الذي يضعه في يد القارئ القادر على الشراء. أخذت المطبعة، بهذا المعنى، بعداً تقنياً، ينتج الكتاب المطبوع ويعيد إنتاجه وفقاً لقوانين العرض والطلب، ويعاد اجتماعياً يكرر احتكار القراءة، ويضع الكتاب.

كان للقراءة

والكتابة، حتى

القرن الثامن

عشر، بعد طبقي

السلعة في متناول جمهور جديد. ولعل الدور التثويري للمطبعة هو الذي أسلم على انتشار القراءة والكتابة الأدبيتين لغة اقتصادية باردة، مثل الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، بعد أن كانت مقيدة إلى لغة طهرانية، حدودها المبدع والخاصة والإبداع. وتلا المطبعة انتشار دور النشر، التي تسببت العلاقة بين المنتج والمستهلك، وحوانيت الكتب التي تقوم بتوزيع المنتج الكتابي، وتعمل بين القارئ والكاتب.

شكلت الصحافة، وهي علاقة حديثة في جملة من العلاقات الحديثة، حاضنة أساسية للتطور الروائي، منذ أن نشر «ديفسو» روايته الأولى ١٧١٩، وصولاً إلى منتصف القرن التاسع عشر، الذي وحد بين صعود الرواية وانتشار الصحافة، وربط العلاقات بين شروط القراءة والنشر والتوزيع. فقد نشرت أعظم روايات القرن التاسع عشر سلسلة في الصحف والمجلات، يستوي في ذلك ديكنز وديستوفسكي، ويتساوى ويلزك وزولا وفلوبير، الذين فضلوا النشر في المجلات الأدبية على الصحف اليومية. فرضت «الرواية المسلسلة»، في شكلها الصحفي، مواضيع ثلاث قارئ الصحيفة اليومية وأسلوباً أدبياً سهل القراءة ولا يعرف الاستسهال وبسيط التناول لا يقبل بالابتذال، آتية أسلوب بلزك المنسوج من السهولة والابتكار. تفسر العلاقة بين الروائي والقارئ، ربما، وقد التحقيا في صحيفة يومية أو مجلة أسبوعية، مصادر «الرواية البواقعية»، التي تقدم للقارئ موضوعاً ليس غريباً عنه، وشخصيات تعرف عليها ويدخل إلى عوالمها الداخلية دون جهد كبير.

خلقت الصحيفة الموقع الملائم الذي يلتقي فيه القارئ والروائي، وأنتجت التحولات الاجتماعية شروط الكتابة وجمهوره القراء. ومع أن بعض الدراسات تربط بين الرواية وقارئة أنشئ متبذلة ميسورة، أو بين بروليتاري مفهوم وميلودراما تعويضية، فإن نزوع التحولات ربط بين القراءة والوافدين من الطبقة الوسطى.. وواقع الأمر، أن تأمل الاجتهادات النظرية المشغولة بتاريخ القراءة الروائية، يشير إلى جنس أدبي تقبل به الطبقات الاجتماعية جميعاً، بأشكال متفاوتة، إقبالاً منها على «تسلية مفيدة»، تحرر الزمن من مكانه وتحرر العين، كما العقل، من مشهد يومي رتيب. بقي، بداهة، للشعر قارئة وللكتاب المقدس حيزه وللحكايات القديمة من يحن إليها، وتقبل الجميع، بفروق أكيدة، الإبداع الجديد الذي جاء به تولستوي وديكنز

وفلوبير. يشير جمهور القراءة الموسع إلى عناصر واضحة تتأخم البداية تختصر، ربما، إلى عنصرين: أولهما تراجع الأمية المسفوع بارتقاء اجتماعي يرى في القراءة بعداً تهندياً ومجالاً لاختيار معرفة جديدة، وثانيهما اندفاع إلى جديد مكتوب يهيمش «القراءة الدينية» ويدعو إلى قراءة تتعرف بصيغة الجمع.

وسعت «الرواية المسلسلة» سوق الصحيفة، وسوّقت الأخيرة الإبداع الروائي. ومع أن في مفردات التسويق والإبضاع والتسليم ما يؤذي الأرواح المنطهرة، فقد رأى الروائي، وهو مثقف حديث، في السوق ظاهرة إيجابية تعد بالحرية. رأى إميل زولا في سوق الأدب ضماناً لاستقلال الأديب، وفي الأديب منتجاً نوعياً، يضع سلته في السوق، ويتوجه إلى «قارئ» يستهلك «الرواية» بين سلع أخرى. وكما يوجد كل منتج بضاعته وحسنها بحثاً عن مستهلك جديد، يكون على الروائي، كما رأى زولا، أن يحتذي بغيره وأن يجعل القارئ علاقة داخلية في نصه الروائي. بدت السوق وسيلة لتحرير الأديب، تحمله على إنتاج أدب جماهيري، بلغة ثقافية ملتبسة، أو تملئ عليه إنتاج أدب قابل للاستهلاك الموسع، بلغة اقتصادية مبررة من الانقياس. لم يكن الأديب، الذي «حررت» السوق الرأسمالية، يختلف عن قارئة الموسع، فكلامها يبيع جهده في السوق ويقتات به، ويتقبل معايير العرض والطلب، دون احتجاج كبير. وبداهة، كان على الإنتاج الأدبي الموسع أن يعمل تناقضاً داخلياً موزعاً على اتجاهين: أدى تسليع الأدب، من ناحية، إلى تراجع الكيف الأدبي، وأفضى، من ناحية ثانية، إلى توسيع القراءة المجتمعية وتحرير الأديب وإشهاره. ظهر الأديب، وللمرة الأولى في التاريخ، ذاتاً مبدعة شهيرة، اعتماداً على إبداع مكتوب مسلح جماهيري.

إذا كانت عملية التسليع وإعادة إنتاجه قد أقامت بين الرواية والصحيفة علاقة وثيقة، فالعملية ذاتها، وانطلاقاً من منطق خاص بها، أملت على الصحيفة توليد «ناقد أدبي» جديد، «يشهر» العمل الروائي ويدعو إلى قراءته. قام الناقد الجديد بعمل ثنائي البعد، يحيل على الأدب والسوق معاً، في عملية قلق، لن تحظى بالاستقرار إلا في شروط سعيدة. يحضر «الأدب» في عمل الناقد وهو يسائل في الرواية اتساقها الداخلي ويستقصي في علاقاتها الداخلية معنى يوطد المستقر أو يدعو إلى زعزاعه. غير أن «الاستقصاء النقدي»، كما تريده الصحيفة وتلق عليه، يقوم

في حين «الإعلان» ومجال «الدعاية»، فكما تحتاج السلعة الباحثة عن توزيع موسع إلى إعلان يذيع ظهورها وإلى دعاية تخبر عن صفاتها، تحتاج السلعة الأدبية إلى الناقد الذي يطري عليها ويذيع على الملأ صدور «رواية جديدة بالقراءة». أصبح الإعلان الأدبي جزءاً من العملية الأدبية، وتحول الناقد إلى ظهور للروائي، يوسع شهرته بمقاربة إيجابيه، ويوسمها أيضاً بتقد صاحب يستثير الفضول. لم يقاسم الناقد الصحفي، رغم ذلك، الروائي مصانره، بقي مرهوناً بالمبدع وتابعاً له. ولهذا جاء النقد الأدبي الحقيقي من المؤسسات الجامعية لا من السوق الأدبية، كما لو كان «النقد اليومي» إعلاناً صاحباً هش القوام.

أفضت علاقة الروائي بالسوق إلى رواية متعددة المواضيع، تساقطت الطلب الجماهيري ومعايير العرض والطلب. تضمنت «المتعددة» أحوال مجتمعه الموزعة على تعدد طبقي واقتصادي وثقافي، وعلى ما يوحد، مجتمعياً، بين المستويات المتعددة. وعن هذا التعدد جاءت «رواية الطبقات الدنيا»، أو حق «الطبقات الدنيا» في الرواية، كما قال الأخوان جاكور عام ١٨٦٤، إيماناً منها بمبدأ المساواة الذي يلزم الرواية بالانفتاح على مواضيع الناس جميعاً، مثلما صدرت «الرواية الصناعية»، وقد كتب عنها الناقد الإنجليزي الراحل ريموند ويلمز، التي حدثت عن وجوه الحياة في مجتمع صناعي يلزمه القلق وبحث قلق عن الاستقرار و«رواية الشعب»، التي كتبها زولا وغيره، وهم ينظرون إلى إنسان - مواطن جدير بالكرامة. تكشف تعددية الشعب في متواليات حكائية، لا تمحو شخصية بشخصية أخرى، تتضمن المرابي والكولونيل المتداعي والبحار وعامل المناجم والقاضي ورجل الدين والعاشقة التي تحاكي الحكايات الرومانسية والموسم وعمال البحر وشاباً متطوساً مسكوناً بسيرة نابليون. يستبين في تعددية الشخصيات الروائية أمران: يدلل أحدهما على فضاء اجتماعي تخلص من سادة يلبسون بالقدسين ويأمرون البشر ويغفون عليهم، ويظهر ثانيهما بتبادلية الاعتراف بين بشر يقرّون مبدأ المساواة، كأن يعترف الإنسان الذي اعترف بذاته بالروائي الذي يكتب عنه، وأن يعترف الروائي بقارئ يساريه في الحقوق والواجبات. وعن الاعتراف المتبادل صدرت الحوارية الروائية، أو تعددية الأصوات، بلغة باختين، حيث الروائي يضع على لسان شخصيته كلاماً مقتنعا به، بقدر ما تقدر الشخصية الروائية على الروائي كلاماً لا يرضى عنه.

تعبّنت «رواية الشعب» بنسق من الشخصيات لا تجانس فيه، ويلغة تستلهم اللغات الشعبية وتزهد بالمعايير الأكاديمية. وما تمثيل الشعب، بهذا المعنى، إلا تمثيل لغة الشعب، أو تمثيل الشعب من خلال لغة، المحشدة بتنوع متعددة الوجوه. غير أن تمثيل الشعب من خلال لغة يرد إلى أشكال فني لا إلى لغة «الشعب» الفقيرة والفنية، التي نحاها فيكتور هوجو جانباً، وهو يكتب عن الشعب ويتوجه إليه. رفض الروائي «لغة الشعب» ولم يرفضها: رفضها مستبعداً الفج المتهاافت، وقبل بها منقبا عن الجميل الكليل، مترجماً مبدأ المساواة بين اللغات المتساوية. لم يهبط الروائي من لغة عليا إلى لغة دنيا، ولم يصير «اللغة الوضعية» إلى «لغة نبيلة» بل تنقل بين اللغات وصاغ لغة أدبية، تعترف بالخصوصية الأدبية ولا تعترف بالمراتب الاجتماعية.

حين رفض الروائي احتكار الكلام كان في ذاته إنسان وأكثر، وفي كلامه أكثر من كلام. كان متعدد في ذاته وقائلاً بتعددية الكلام، مميّناً أنه لا حرية بلا تعدد ولا تعدد بلا حرية، وأن الخطاب الروائي ترجمة مطابقة لهذا الحر المتعدد.

٦- المجتمع الموحد واللغة القومية:

تستلزم مجتمعية الكتابة والقراءة الأدبية لغة واحدة، يكتب بها الروائي نصه ويفهمها قارؤه بلا مشقة، لأن الطرفين تعلمها في مدرسة واحدة. فإذا كان محور الأمة شرط القراءة والكتابة، فإن اللغة الموحدة، التي يتوارعها الكاتب والقارئ، شرط وصول «الرسالة الأدبية»، فلا رسائل بين طرفين لا يرجعان إلى لغة واحد. ومع أن في هذا المبدأ البسيط ما يستدعي سؤال المدرسة، فإن السؤال المدرسي في ذاته ليس بسيطاً، فقد ولد وتطور بعد الثورة البرجوازية الأوروبية، ولم يكن واضحاً ومحدداً قبل انتصارها.

تعبّن التمايز الطبقي في المجتمعات الأوروبية، قبل الثورة البرجوازية، بفروق سياسية واقتصادية ولغوية، كما لو كان في كل مجتمع مجتمعات عدة، لكل منها موقعه الاقتصادي - السياسي ولغة لا يقاسمها غيره. فقد كان، على سبيل المثال، في المجتمع الفرنسي، الذي أنجز لاحقاً ثورة برجوازية نموذجية، لغات عديدة تتوارى ولا تتقاطع، وتترافق متغلقة على ذاتها أو قريبة من الانغلاق. تتضمن هذه اللغات، وهي آراء السلطات الاجتماعية، لغة الملك، لغة الدولة الحقوقية، اللغة الأرستقراطية. البرجوازية المتمايزة من لغة البلاط وأصحاب الامتياز والنفوذ، وأخيراً لغة الجماهير المنقطعة عن اللغات السابقة. تصح التعددية

اللغوية في مجتمع واحد عن أمرين: غياب مبدأ المساواة الاجتماعية وتأسيسه لغوياً، بما يجعل من الفرق الطبقي فرقاً «طبيعياً» شديد الشكافية، يحوّل إلى اللغة تعريف الإنسان اقتصادياً وسياسياً، كما لو كانت اللغة هوية طبقية بامتياز. ويقول الأمر الثاني: غياب الوحدة المجتمعية وتفكك الهوية القومية، فلا وجود لمجتمع موحد دون لغة يتواصل بها أفرادها جميعاً، ولا وجود لهوية قومية بلا لغة توزع «متخيلاً مشتركاً» على أفراد المجتمع كله.

سعت الهجوازية الفرنسية، خلال الثورة - ١٧٨٩ - وبعدها، إلى إصلاح لغوي شامل، يستولد لغة جديدة موحدة تلغي اللغات المتعددة السابقة. كان للهجوازية، أو في الهجوازية، أسباب موضوعية تملّي الإصلاح اللغوي وتؤكد شرطاً ضرورياً لانتصار مشروعها. فقد تقدمت بخطاب كوني، يضع مصالحها في مصالح المجتمع بأسره، ويؤكد طبقة جديدة، تنفي الإقطاع والكنيسة والملكية، وتدافع عن بقية الطبقات. جعلت الهجوازية من «مبدأ الوحدة الاجتماعية» أساس هيمنتها الطبقي، مستفترية كل القوى الاجتماعية المناهضة للنظام القديم مصرحة، لزوماً، «بدورة شعبية» لا بثورة «هجوازية». لم تكن الطبقة الجديدة قادرة على إنجاز ثورتها دون تعبئة القوى الاجتماعية الأخرى، ودون خطاب ديمقراطي يسوّغ قيادتها ويبرز، موضوعياً، التحالف القوي الأخرى بها. في شروط كهذه، وانطلاقاً من «مبدأ الوحدة الاجتماعية»، كان على الهجوازية أن تلتفت إلى «لغة مشتركة»، تحاربها الآخرين ويحاربها الآخرون بها، لغة تشرح خطابها وتنشر إيديولوجيتها، يفهمها الجميع ويفهمون بها مبادئ الثورة الهجوازية، التي هي «ثورة» المجتمع كله. كان على الهجوازية، وهي تتحدث باسم المجتمع، أن تصوغ حديثها بلغة يعرفها المجتمع. بيد أن الإصلاح اللغوي الذي شامته الهجوازية، لم يكن ممكناً، كما أشار عبد الله الحروي، إلا لكونها طبقة قائدة مهيمنة، تنجز في مصالحها مصالح طبقات أخرى، وتخلق مجتمعاً حراً يرتضي بها سلطة قائدة. انطوى الخطاب الهجوازي الكوني على «مبدأ المساواة» الذي أفضى، لزوماً، إلى مبدأ «المساواة اللغوية»، الذي يفضل بين اللغة والطبقات الاجتماعية ويوزع على الجميع لغة واحدة. تجلّي المبدأ الذي لا ينفصل عن مبدأ الحرية والأخوة، في «اللغة المشتركة» التي يتبادلها بشر متساوي الحقوق، تستبدل بالهوية اللغوية الطبقيّة لغة وطنية، بلغة معينة، أو لغة قومية، بلغة أخرى تستدعي، نظرياً، مفهوم: «الدولة القومية» الذي شاع

في زمن الثورات الهجوازية الأوروبية. بيد أن في المساواة اللغوية بعداً حقوقياً يجعل الأفراد، الذين يتقاسمون لغة متساوية، يقفون أمام جهاز حقوقي يوزع عليهم حقوقاً وواجبات متساوية. ناقلاً الأفراد من وضع «الرعية» السابق إلى وضع «المواطنين» الجديد. تتأسس اللغة المشتركة، بهذا المعنى، على «المواطنة» التي تعطي المواطن حقوقاً اقتصادية وسياسية «وحدانية لغوية» في لغة يتعلمها مع غيره من المواطنين. كأن اللغة لا تصبح، موضوعياً، مشتركة إلا في مجتمع ديمقراطي يتقاسم مواطنوه حقوقاً متساوية في مجالات متعددة، منها المجال اللغوي. تبدو اللغة المشتركة، في هذه الحدود، مبدلاً إلى مجتمع وطني ديمقراطي وأثره في أن: تدخل إليه بشر يتبادلون لغة واحدة، وتعيد إنتاجها من جديد حقوق المواطنة المتعددة، التي تعين المساواة اللغوية مساواة اقتصادية وحقوقية وسياسية. أنتج مبدأ «الوحدة الاجتماعية»، الذي أخذت به الهجوازية الصاعدة، مبدأ «المساواة» وانتظم الأخير إلى مساواة لغوية، يتعلمها مواطن يساوي غيره، بعيداً عن أرستقراطية سابقة لا تقبل بـ«لغة العوام». اشتقت الهجوازية الإصلاح اللغوي من الحاجات المجتمعية العملية، والمساواة اللغوية من دلالة المواطنة. وكانت، في الحالتين، تتعامل مع الشخص والعقول وتعرض عن المجردات والبالغة الغارغة.

يحول الإصلاح اللغوي، كما تشير الملاحظات السابقة، على خطاب الطبقة المهيمنة وإيديولوجيتها الحقوقية وعلى ما يعيد إنتاجها اجتماعياً، مقرباً أفكار الطبقة المسيطرة أفكاراً مسيطرة. لا يسّ الإصلاح فقط البنية الإيديولوجية - الحقوقية، أو ما يبدو كذلك، إنما يرتبط بما يحتاجه مجتمع رأسمالي قائم على حرية البيع والشراء وعلى «فردين حرّين» يشتري أحدهما ما يباعه الآخر، ويثبتان ما اتفقا عليه في صيغة كتابية واضحة، أي في لغة مكتوبة يعرفها الطرفان. تصوغ اللغة المشتركة، بهذا المعنى، «القانون المشترك» الذي يعترف به المشتري والبائع، وتصور «العقد» الذي يمثل إلى القانون ولا يخرج عليه، وتبدو، لزوماً، ضرورة مادية لـ«السوق» القائمة على التبادل والعقود المتبادلة. وإذا كانت الحاجات العملية قد أكدت اللغة، بالمعنى الهجوازي، ضرورة اقتصادية - قومية، فإن أولية السوق على اللغة فرضت على اللغة تطوراً مستمراً. تفسر التحولات الاقتصادية، التي فرضتها الثورة الهجوازية، نشوء القومية وتطور اللغة القومية وصولاً إلى «الأب القومي» الذي يستلزم «قارناً قومياً» موسعاً. تستحق اللغة، في هذا

وهذه اللغة المكتفية بذاتها شجعت قلوبهم، ذات مرة، على حلم الكتابة الخاصة، التي تنسج مراجعها الداخلية مبرأة كلياً من المراجع الخارجية، كما لو كانت روحاً أثيرية تزهد بالجسد وتتطير منه.

تنزع المدرسة، وهي تعيد إنتاج الأيديولوجيا المسيطرة، إلى التعامل مع أدب شفاف يثبت اليقين القومي ويوطد مواقفه. غير أن التناقضات الاجتماعية، التي تقبل بالأيديولوجيا المسيطرة وتمتد عليها، تنفتح على أدب جديد يقبل باللغة المشتركة ولا يقبل بها، لأنه يستند إلى حرية مبدعة قبل أن يستعمل لغة مورثة.

٧- الرواية العربية في زمن اجتماعي متغير:

أرسل دانييل ديفو عام ١٧١٩ بطله إلى المستقبل وأطلق جول فيرن، لاحقاً، أبطاله نحو المجهول. حين ولدت الرواية العربية، بعد انتصار «روبنسون كروزو» بقرنين من الزمن تقريباً، ذهب محمد المويحيى إلى باريس مصطحباً بديع الزمان الهمداني، واستنجد حافظ إبراهيم في «ليالي سطوح» ١٩٠٦. بحكيم عربي قديم كان الروائي الأوروبي لا يتحرك إلا في اتجاه المستقبل، مختلفاً عن روائي عربي يتمسك بالأصل البعيد.

اتكأت الرواية الأوروبية، في زمن صعودها، على أطروحتين أساسيتين: لا تاريخ دون حاضر تهر من ماضيه، ولا رواية دون فردية دينوية تضع المستقبل في الحاضر. لم تغثر الرواية العربية الوليدة على شروط صعودها، ولم يجد الروائي في ثقافته العربية ما يشرح الكتابة الروائية. كان على محمد حسين هيكل أن يستلهم في «زينب» - ١٩١٣ - تعاليم جان جاك روسو، بعيداً عن دانييل ديفو الذي استلهم فلسفة مواطنه جون لوك، وعلى فرح أنطون أن يبسط اشتراكية فرنسية، تاركا الفرنسي «زولا» يتعامل مع أفكار فرنسية. حين كتب لويس عوض عن «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث»، أدرج في بحثه «قضية المرأة»، التي كتب فيها رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، قاسم أمين، أحمد لطفي السيد، و«الفكر السياسي والاجتماعي» الذي تضمن: الانفجارات الثورية في مصر قبل الحملة الفرنسية، الطفلة التاريخية، عبد الرحمن الجبرتي، رفاعة الطهطاوي، فارس الشدياق. ربط عوض، كما فعل في تقديمه ل«بروميثيوس طليقاً»، بين الأدب والحقل الثقافي والوعي الحديث والقضايا التي أثارها. ومع أنه تحدث عن «الانفجارات الثورية قبل الحملة الفرنسية»، فالأسماء التي

التفسير، من عقود العمل و«التبادل السلمي» المصاغة بلغة مشتركة، وتنشق من دورة العقود سوق قومية مشتركة، ترجع وحدة المجتمع الاقتصادية واللغوية. غير أن القومية التي تبدو شفافة في تفسيرها الاقتصادي، تغدو معتمة في تفسيرها الأيديولوجي، الذي يفرعها من زمنها التاريخي المحدد اقتصادياً ويرمي بها إلى زمن سحق منسوج من الإشارات والرموز. ولعل الأيديولوجيا القومية، أو القومية في التخيل الأيديولوجي، هو ما يستدعي الجهاز المدرسي، الذي يعيد إنتاج اللغة القومية والتخيل القومي في آن. تلعب المدرسة، والحال هذه، دوراً تقنياً، إن صح القول، تنقض فيه الأمية وتعدّ متعلمين يتمتحن بالمعرفة والكفاءة والاختصاص، ودوراً إيديولوجياً يؤطر القومية ولغتها ويحجب زماني ميلادها. تتراجع القومية، آنذا، كموضوع تاريخ وتترسب في نسق من الإشارات الأيديولوجية، كأن نقول «في البدء كانت القومية»، وعن «البدء القديم» صدرت لغته، ومن البدء الذي يفوق غيره جاءت لغة لا تضارعها غيرها. تتعامل المدرسة، في دورها التقني، مع حاجات الحاضر، ويتعامل دورها الأيديولوجي مع الماضي والحاضر معاً، وأضعاً في القومية، المصدرة زمنياً، أزمنة قومية متعددة، منتهياً إلى «قومية متخيلة». وما دور الأرب، كما تعليمه المدرسة، إلا الكشف عن روح قومية أصيلة، يصح عن أصالتها أسلوب أدبي على صورتها.

يعيد الجهاز المدرسي إنتاج اللغة المشتركة وتعيد الأيديولوجيا المدرسية إنتاج التخيل القومي. يهتر إعادة الإنتاج، في شكلها، علاقة «الوعي القومي» بجذوره المادية، حاجبة عقود العمل والسوق القومية والمعايير والمكاييل والمقاييس، في اصطلاحاتها اللغوية، والطرق العامة المتشجرة التي توحد «مكانيات» الوطن، وهي توحده في علاقات الإنتاج والتبادل. تنقشع العلاقات المادية ويتوارى ما يستدعي الضرورات الاقتصادية ويذكر بها، تترسب القومية في اللغة، وتصبح اللغة كياناً مستقلاً بذاته، يؤمن التواصل اليومي بين المواطنين، بلغات راقية ووضيعة ومتوسطة، ويمد المبدعين بما يخلقونه منه كلاماً جديلاً. وإذا كانت اللغة، في استعمالها اليومية، معطى بديهي، يزد إلى الاستعمال والمدرسة والتربية، فإنها، في شكلها الأدبي، معطى متغير، مقترن بالإبداع والمعمقة والصناعة المثقنة. كأن على الأدب أن يعيد حجب اللغة، في أصولها المادية، من جديد، مشدوداً إلى لغة أخرى، لغة نوعية مصقولة متحللة من مراجعها الاجتماعية، أو تكاد.

- (٢) إيمري نف. الموعون وروح الشعر، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص: ١٦٠.
- (٣) R. G. Collingwood: The Idea of history, Oxford, 1966, 245 - 460.
- (٤) R. Koselleck: L'expérience de l'histoire Gallimard - Le Seuil, Paris, 1997, P: 33.
- (٥) المرجع السابق، ص: ٣٢.
- (٦) تفسطنان زريق: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١، ص: ٥٧.
- (٧) G. Lukacs. La Signification présente du réalisme critique, Gallimard, 1980, P: 30
- (٨) L. Niehammer Posthistoire, verso, London, 1992, P: 62 - 68.
- (٩) Koselleck: P: 39
- (١٠) المرجع السابق، ص: ٤٤.
- (١١) E. Balibar: La philosophie de marx. La découverte, Paris, 1993, PP 83 - 86
- (١٢) Centenaire du capital Collectif Mouton Paris, La Haye, 1969 PP: 73 - 75
- (١٣) إيان وات. نشوء الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١، ص: ٢٣، ٢٤.
- (١٤) E. Auerbach: Essais sur Dante. Macula, Paris, 1998, P: 186.
- (١٥) إيريخ أويرباخ محاكاة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٢٩٨.
- (١٦) G. Jean: Le roman. Le Seuil, Paris, 1971, P: 111.
- (١٧) والتر أرن. الرواية الإنشائية، مشروع النشر المشترك، بغداد، القاهرة، بلا تاريخ، ص: ٥٤.
- (١٨) M. Bakhtine: l'oeuvre de françois rebetas, Gallimard, 1970, PP: 63 (19)
- (١٩) المرجع السابق، ص: ١٠٤.
- (٢٠) B. Baczko: rousseau Solitude et communauté, mouton, 1970, P: 157.
- (٢١) ميرسيا إيلياش أسطورة العودة الأبدية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص: ٣٣، ٣٢.
- (٢٢) J. Attali: Histoire du temps, Fayard, Paris, P: 125.
- (٢٣) أويرباخ محاكاة، مرجع سبق ذكره، ص: ٣٠٨.
- (٢٤) مارشال بيرمن. حادثة التخلّف، كنعان، دمشق، ١٩٩٣، ص: ٨٥.
- (٢٥) G. Jean P: 50 - 59.
- (٢٦) جورج جان. الرواية، مرجع سابق، ص: ٥٧.
- (٢٧) رولان بربوف. بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١، ص: ١٢١.
- (٢٨) إيان وات. مرجع سابق، ص: ١٢.
- (٢٩) Magazine Littéraire No: 387 - mai 2000.
- (٣٠) فرسيس فتح الله مرائي: غابة الحق، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.
- (٣١) P. Machery: Pour une production Littéraire, Maspero, Paris, 1971, PP: 190 - 195
- (٣٢) Michael Nerlich: Ideology of adventure, university of minnesota press, 1987, PP: 260 - 114
- (٣٣) Felix S. A. Rysten: False prophets University of mami press, Florida, 1972, PP: 92 - 114
- (٣٤) إيان وات. مرجع سابق، ص: ٤٤، ٧٩.
- (٣٥) المرجع السابق، ص: ٤٤، ٧٩.
- (٣٦) Peter burger: La prose de la modernité, Klincksieck, Paris, 1994, P: 258.
- (٣٧) أويرباخ محاكاة، ص: ٥٢٧، ٥٣٧.
- (٣٨) Nelly wolf: Le peuple dans le roman français de zola à celine p u f, Paris, 1990, P: 5
- (٣٩) Cité par p. Jean, P: 173.
- (٤٠) لويس عوض. المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ١٩٦٣.
- (٤١) عبد المحسن طه بدر. تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، لا تاريخ، ص: ٢٩.
- (٤٢) المرجع السابق، ص: ١٩.
- (٤٣) الدكتور محمد يوسف نجم. القصة في الأدب الغربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص: ٢٤.
- (٤٤) Renée Balibar: le français national, Paris, 1974.
- (٤٥) Renée Balibar: les français fictifs, Paris, 1974.
- (٤٦) B. Baczko: les imaginaires sociaux, Paris, 1994.
- (٤٧) EUROPE: No: 463 - swift a vant, Pendant, après Gulliver

استشهد بها، باستثناء الجبروتي، الذي كان يكتب بلغة ركيكة، تأثرت كلها بالثقافة الفرنسية. لا غرابة في شرط كهذا أن تكون الرواية العربية جنساً أدبياً وافداً وأن يقدم فرح أنطون، في بداية القرن العشرين، كتابة تهنئية تدعى رواية «على سبيل التساهل»، وأن يُنكر رجال الدين التقليديون اللغة الروائية، لأنها امتداد لـ «لغة العوام».

قدّم عبد المحسن طه بدر في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» عرضاً مجزؤاً عن الوضع الثقافي في مصر، ١٨٧٠ - ١٩٢٨، أي عن الفترة التي سبقت ولادة الرواية وواكبت تكونها الفلق، إلى أن أمدها بنحيب محفوظ بقواعد واضحة. يشير الكتاب إلى الشيخ التقليدي الذي يرى في الخديوي المستبد توفيق «آية من آيات الدهر» وفي العلوم الحديثة وبلا والصحيفة بدعة ويقصر علوم اللغة على علوم الدين. ونقرأ أيضاً: «لم يسمح للطلبة أن يشروحوا الجثث، سمح لهم بتشريح جثث الكلاب، ثم سمح لهم بعد ذلك بتشريح جثث النصارى والعبيد، كما قاوم علماء الأزهر ظهور صحيفة «الوقائع المصرية» بحجة أنه قد يرد فيها اسم الجلالة والنبى والقرآن، ثم يلقي بها إلى الأرض، في الوقت الذي تستطيع فيه بهداد قد لا يخلو من مادة نجسة». كان عادياً، إذن، ألا يغفر رجال الدين لمحمد الموليحي «كذبه» في «حديث عيسى بن هشام»، إلا بعد أن أقر أنه قصد «كذباً أبيض» يراد منه خبر الأمة، وأن يحجب هيكل اسمه عن روايته في طبعها الأولى، وأن يشكركم ملحم كرم، في عام ١٩٢٨، من احتقار «الأدباء» للقصّة، وأن يلخّص السوري الحلبي فتح الله المرائي (١٨٣٩ - ١٨٧٤) أفكار الثورة الفرنسية في رواية وعظيمة عنوانها «غابة الحق»..... وفي نهاية القرن العشرين سيحكي بنحيب محفوظ من اتهامه بالكفر والزندقة. عثرت الرواية العربية على أفراد يكتبونها، لا على مجتمع حديث يدعو إلى كتابتها، يعطف الرواية على اللغة القومية والإصلاح اللغوي والمجتمع المدني وحقوق المواطنة، ويرهن الماضي بدلاً من أن يسلف الحاضر، ويقبل بالاحتمال ولا يرقى في اليقين.

تنتمي الرواية العربية، على مستوى الكتابة، إلى زمن حداثي كوني، وتناسب، على مستوى القراءة، إلى زمن تقليدي أو هجين الحدائنة. كأنها، رغم بطولتها المتخيل والكتابة، تنتظر جمهوراً محتملاً، لم يأت بعد.

المراجع:

- (١) محمد الموليحي حديث عيسى بن هشام، دار التراث، بيروت ١٩٦٩، ص: ٤٤.

أرنست رينان:

(ما هي الأمة؟)

* تقديم وترجمة: حسن شامي *

اللائذين بها للعثور على أشكال من التضامن والتماسك الأولين. ومعلوم ربما أن التصدع المشار اليه ويقظة «القوميات» الضيقة التي تتوالد في إثره، يحصلان اليوم على إيقاع «عولمة» شديدة التجريد وكاسحة إذ لا تعبر كبير اهتمام بأنفال وأحجام وجاذبيات التاريخيات المحلية و«الخصوصية». ويمكننا القول، في هذا السياق، بأن الحروب التي شهدتها منطقة البلقان مثلاً، وضعت قيد المواجهة كتلات سياسية ومجموعات سكانية لا تنتمي إلى زمن تاريخي واحد. فالدول الأطلسية ذات الكيانات القومية الناجزة، ولو بدرجات متفاوتة، واجهت كيانات فيدراليا يوغسلافيا تنزع أطرافه وفئاته (خصوصاً الصرب) إلى بناء مثال الأمة على صورة العرق والأثنية والجنسية واللغة والديانة لمجموعة بشرية معينة. وهذا ما يستثير في المقابل نزوعاً لدى الأطراف الآخرين إلى التثبث بأشكال أولية من الولاء الأثني واللغوي والاقليمي. لذا تبدو نزاعات الاقوام في يوغوسلافيا، وفي غيرها من الكيانات المفصحة عن هشاشة تقل أو تزيد، كما لو أنها في حال نكوص وارتداد إلى بدايات الفكرة القومية في القرن التاسع عشر، فيما تشرع الدول الأطلسية منذ الآن في رسم معالم زمن مستقبل لا يتوانى بدوره عن إيقاظ أشباح وأرواح قومية- تاريخية يحسب لها دعاء المستقبلية المعولمة المتفائلة حساباً قليلاً كما لو أنها دخلت في سبات عميق لا يقظة منه. وسط هذا التوزع بين أزمنة وهويات سياسية وثقافية متباينة، يصبح من الشرعي طرح السؤال مجدداً عن مقومات الأمة

النص الذي نقله من الفرنسية إلى العربية، والحامل عنوان «ما هي الأمة؟» هو بالتأكيد أحد النصوص الأساسية في أدبيات الفكر القومي في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد جاء هذا النص في قالب محاضرة ألقاها المستشرق والمفكر الفرنسي المعروف أرنست رينان (١٨٢٣-١٨٩٢) في جامعة السوربون في باريس في ١١ آذار/ مارس من عام ١٨٨٢.

قد يكون غنياً عن القول أن العودة إلى نص رينان كتكتيب كامل قيمتها الراهنة والتاريخية. ذلك أن تصدع الكيانات ذات الطابع الفيدرالي والامبراطوري، كما هي الحال بعد انهيار الشيوعية في الاتحاد السوفييتي، وفي يوغوسلافيا السابقة، كما كانت الحال لدى انهيار الامبراطورية العثمانية في الحرب الأولى، والامبراطورية النمساوية-الجبرية، التصدع هذا دفع بمجموعات سكانية إلى الانكفاء على هوية أصلية يحسب لها القدرة على تصوير الاقوام

* مترجم وشاعر من لبنان يقيم في باريس

وماهيتها. من هنا عودتنا الى نصّ رينان لا بوصفه حامل اجابة شافية وكافية، بل بوصفه محاولة من شأنها تسليط الضوء على جوانب بارزة من التاريخ الحديث لفكرة الأمة. تجدر الإشارة هنا، الى أن صاحب النصّ، أي أنرست رينان، أنشأ طريقة وأسلوبا جديبين في تناول مسائل التاريخ والعرق واللغة والديانة، ولم يكن هذا تناول خلوا من اللبس، وأحيانا من التناقض الصريح. فقد تجاذبته نزعات فكرية وثقافية متباينة ومتناقضة، وهذا التجاذب يعود الى سيرته العائلية وانتقاله من الكاثوليكية الى العقلانية والعلموية ذات الطابع الدعائي الساعي الى انزال العقل والعلم في منزلة الايمان الديني الجديد للبشرية.

فقد ولد أنرست رينان في ٢٨ شباط / فبراير عام ١٨٢٣ في مدينة «تريغويه» الصغيرة الواقعة في منطقة البريتاني الفرنسية، توفي والده وهو في الخامسة من عمره، ويروي رينان في نصّ عن ذكريات طفولته وصباه أن أمه وأخته هنرييت التي تكبره باثنتي عشرة سنة والتي تابعت وعاشت عن قرب مسار حياته، تولتا تربيته، وأنه ورث من عائلته نزعات متناقضة تتوزع بين الايمان الكاثوليكي الريفي الطابع، وبين العلمانية المعتارة بأفكار فولتير وعصر الأنوار. وفي مدينة «تريغويه» ذات الطابع الكهنوتي والحافلة بالأبدية والمؤسسات الدينية تلقى دراسته. ودخل عام ١٨٣٢ الى المعهد الاكليريكي في المدينة، ولئن ظهرت عليه امارات التفوق والنجابة، فقد قرر مدير المعهد ارساله عام ١٨٣٨ الى باريس لمتابعة دراسته الاكليريكية. وكان لانتقاله هذا الى العاصمة باريس أثر مصيري وحاسم جعله يعيش التبدل الطارئ في صورة أزمة نفسية وروحية. درس رينان ثلاث سنوات في باريس وكان يعتقد آنذاك بأنه منذور من ذي قبل كي يكون كاهنا كما يولد آخرون محاربين أو قضاة. الا انه راح يكتشف في باريس أشياء كثيرة، من بينها الأدب المعاصر، فانكب على قراءة فيكتور هوغو (١٨٠٣ - ١٨٨٥) ولامارتيني (١٧٩٠ - ١٨٦٩). ولم يكن هذان الأدبيان يحظيان باهتمام الكهنة. وكان ينقصه في تلك الفترة التعرف على العلم اللومضي. وعندما دخل عام ١٨٤٣ مدرسة سان- سولبس اتجه نحو العلوم التاريخية ودراسة الايمان المسيحي باعتباره مركز الحقيقة ومدارها الرئيسي. خلال دراسته هذه للاهوت المسيحي والأنجيل، انتابت رينان أزمة شك وصراع داخلي طالوت الايمان

المسيحي نفسه، وأحس بأنه لم يعد قادرا على أن يكون كاهنا كاثوليكيًا. وفي عام ١٨٤٥ اتخذ رينان قراره الحاسم بترك الحياة الكهنوتية، وانتقل بدون ضجة الى حياة مدنية، وكان يطلع أخته هنرييت فقط على حقيقة مشاعره وأفكاره. في تلك الفترة كتب رينان كتابه عن «مستقبل العلم» ولم ينشره إلا لاحقا، هو بمثابة «مانيفست» فكري للدفاع عن العلم والعقل وتصنيف للعراق والأقوام تبعا لدرجة اقترابها (واحتضانها) من الصورة المثالية والنموذجية للعقلانية الاغريقية. وأنشأ رينان نوعا من التقابل بين عقلية الشعوب السامية النازعة الى البلاغة والقدرية والخرافات والى التصورات الساذجة عن الايمان الديني وبين عقلية ومزاجيا الشعوب الآرية والهندوأوروبية النازعة الى إعمال العقل والى الأساطير والتراجيديات. وهذا التقابل كان يتفدّى من إعجاب رينان بالفكر الألماني، الا انه، أي التقابل، لم يستقر على عبارة واضحة، بل لابس شي من الالتباس والغموض. وفي عام ١٨٥٢ نشر رينان كتابه عن «ابن رشد والرشدية» الذي أعده كأطروحة لنيل الدكتوراة. ويعتبر هذا الكتاب مرجعا أساسيا حول الفيلسوف العربي وتاريخ انتشار مذهبه في أوروبا، وقد نقله الى العربية عام ١٩٥٧ عادل زعيتر. وفي عام ١٨٦٠ ذهب رينان، ومعه اخته هنرييت، في مواجهة الى الشرق وزار فلسطين وسوريا وإقام فترة في جبل لبنان، إلا أنه أصيب هو وأخته عام ١٨٦١ بحمى أفقدتهما الوعي، وعندما استفاق بعد ٣٢ ساعة من الغيبوبة اكتشف أن شقيقته قد توفيت، ووافق على دفنها في بلدة عشتي في جبل لبنان، وقد روى وقائع رحلته هذه في كتاب «مهمة فينيقيا». في عام ١٨٧٨ انتخب رينان عضوا في الاكاديمية الفرنسية وفي عام ١٨٨٣ أصبح مديرا للكلوب دو فرانس. وفي السنة ذاتها اصدر كتابه «تذكريات الطفولة والصباء» وألقى محاضرة في السوربون بعنوان «الاسلام والعلم» وردّ عليها جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ - ١٨٩٧) الذي كان في باريس آنذاك، وردّ رينان بدوره على ردّ الأفغاني في الجريدة التي نشرت تباعا المحاضرة وردّ الأفغاني، وهي «جرنال دو ديبا».

الى ذلك نشر رينان عديد الكتب الدائرة على تاريخ الأديان والأجناس واللغات، خصوصا تلك المتعلقة بالشعوب السامية وأصول المسيحية. وأحدث كتابه عن «حياة يسوع» جدلا شهد المشرق العربي بعض رذاذه. وألقى رينان

عددا كبيرا من الخطب والمحاضرات نشرها في كتاب مستقل أعيد طبعه عدة مرات. وفي تقديمه لكتاب «خطب ومحاضرات» والمؤرخ بيوم الأحد في ٨ مايو من عام ١٨٨٧، يحرص أرنست رينان على التشديد بأن «القطعة» التي يعلق عليها أهمية خاصة تفوق أهمية الأجزاء والقطع الأخرى والتي يسمح رينان لنفسه بأن يلفت انتباه القارئ إليها، إنما هي محاضراته «ما هي الأمة؟». ذلك «أنني حرصت على أن أزن كل كلمة منها بعناية فائقة؛ إنها خلاصة معتقدي ومذهبي فيما يتعلق بالأشياء الانسانية»، بحسب ما قال في تقديمه.

والراجع لدينا أن أرنست رينان سعى في محاضراته هذه إلى وضع الفكرة القومية في منظور إنساني منفتح، وتنبا بأن أوروبا الفارقة في نزاعات وحروب قومية سوف تتوصل في المستقبل إلى نوع من الاتحاد الفيدرالي. إلا أن إنسانيته هذه ظلت مشدودة إلى نزعة مركزية-أوروبية، فيما كانت نظرتها إلى العوالم الأخرى، خصوصا الإسلام والعالم العثماني، تنقسم بالاستعلاء المعرفي والتاريخي، وتبريرات صريحة للسياسات الامبريالية الأوروبية. فهو مثلا، في خطاب ألقاه في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٥، تكريما لفرديناند دو ليسبيس صاحب مشروع شق قناة السويس، أي بعد ثلاث سنوات تقريبا على محاضراته «ما هي الأمة؟»، رأى رينان أن «مصر ليست أمة، إنها مدار رهان، تكون تارة مكافأة لعملية سيطرة بحرية انتزعت بصورة شرعية، وتكون تارة أخرى عقابا على طموح لم يحسن تقدير قوته. وعندما يكون لبلد وأناس دور يطاول المصالح العامة للانسانية، فانه سيضحي بهم من أجل ذلك. إن أرضا يطلق عليها العالم كله أهمية إلى هذا الحد، لا يسعها أن تنتمي إلى ذاتها، إنها موقوفة على الانسانية، والمبدأ القومي مقتول فيها. (...) ستكون مصر محكومة على الدوام من قبل مجموع الأمم المتحضرة».

ما هي الأمة؟

أليت على نفسي أن أقوم وإياكم بتحليل فكرة تبدو في الظاهر واضحة، إلا أنها عرضة لأخطر حالات سوء الفهم. إن أشكال المجتمع الانساني لهي في غاية التنوع. خذوا التجمعات البشرية الكبيرة على الطريقة المعهودة في الصين، ومصر، وبابل القديمة جدا، - وخذوا القبيلة على الطريقة المعهودة لدى العبريين»، ولدى العرب - وخذوا

الحاضرة على طريقة أثينا واسبارطة، - وخذوا اتحادات البلاد العديدة على الطريقة المعروفة في الامبراطورية الأخمينية، والامبراطورية الرومانية، والامبراطورية الكارولونجية. - وخذوا الجماعات التي تعيش بدون وطن، والتي تتماسك بغضل الرابطة الدينية، كما هي الحال لدى الاسرائيليين والمجوس؛ - وخذوا الأمم مثل فرنسا وانجلترا وغالبية الكهانات الأوروبية المستقلة والدينية؛ - وخذوا الاتحادات الفيدرالية على طريقة سويسرا وأمريكا؛ - وخذوا أشكال القرابة، كما أشكال العرق، أو اللغة بالأحرى، القائمة بين مختلف فروع الجرمانيين، ومختلف فروع السلافيين؛ تلکم أنماط تجتمع موجودة كلها، بيد أن الخلط بينها سينطوي لا محالة على مساوئ جدية للغاية. وقد شاع الاعتقاد، في زمن الثورة الفرنسية، بأن المؤسسات التي قامت في مدن صغيرة ومستقلة، مثل اسبارطة وروما، يمكن تطبيقها في أممنا الكبيرة التي تعد بين ثلاثين وأربعين مليون نسمة. وفي أيامنا هذه، يرتكب خطأ أكثر فذاحة، يجري الخلط بين العرق والأمة، كما تنسب إلى مجموعات اناسية (تنوغرافية)، أو بالأحرى لغوية، صفة سيادة مشابهة للسيادة التي تتمتع بها الشعوب القائمة فعليا. فلنحاول جاهدين التوصل إلى شيء من الدقة في معالجة هذه المسائل الصعبة، إذ يمكن، منذ بداية التعليل، لأدنى تشوش في معنى الكلمات، أن يحدث في النهاية أكثر الأخطاء شؤما. ما سنقوم به أمر دقيق للغاية؛ إنها تقريبا عملية تشريح؛ إذ أننا سنتناول الأحياء كما جرت العادة أن نتناول الأموات. ولذلك فاننا سنبدل أقصى ما يمكن من البرودة وعدم التحيز.

منذ نهاية الامبراطورية الرومانية، أو بالأحرى منذ انشطار امبراطورية شارلمان، تبدو لنا أوروبا الغربية منقسمة إلى أمم سعت بضع منها، في أوقات معينة، إلى ممارسة هيمنتها على الأمم الأخرى، إلا انها لم تنجح أبدا في تحقيق ذلك لمدة طويلة. ما لم يستطع فعل شارل-كوانت ولويس الرابع عشر ونابليون الأول، لن يقوى أحد في المستقبل، على الأرجح، على القيام به. إن بناء امبراطورية رومانية جديدة أو تجديد امبراطورية شارلمان أصبح أمرا مستحيلا. فانقسام أوروبا بات كبيرا للغاية بحيث أن أية محاولة سيطرة عالمية ستدفع سريعا الآخرين إلى تشكيل ائتلاف يدفع بالأمة

الطموحة إلى الانكفاء داخل حدودها الطبيعية. لقد نشأ نوع من التوازن مؤهل للعيش طويلا. وستبقى فرنسا وانجلترا وألمانيا وروسيا، خلال مئات السنين، وبالرغم من الصغائر التي قامت بها، ستبقى فريديتات تاريخية، والأحجار الأساسية للعبة ضامة حيث الفانان تشهد بدون توقف تنوعا من ناحية الأهمية والكبر ولكنها لا تقبل أبدا خلطها مع بعضها البعض.

عندما نفهمها على هذا النحو، تكون الأم شيئا جديدا على التاريخ. لم يعرفها الزمن القديم: إذ لم تكن مصر والصين وكلمة القديمة أما بأي درجة كانت. لقد كانت بمثابة قطمان يقودها ابن للشمس وابن للسماء. لم يكن هناك مواطنون مصريون كما لا يوجد مواطنون صينيون. لقد شهد العهد الكلاسيكي القديم جمهوريات وممالك

بلدية، كونفيدراليات لجمهوريات مطبوعة، امبراطوريات، لكنه (العهد القديم) لم يعرف الأمة بالمعنى الذي نفهمه. كانت أثينا واسبارطة وصيدون وصور مراكز صغيرة تجلت فيها نزعة وطنية مثيرة للتعجب، لكنها تبقى مدنا قائمة فوق مساحة اقليمية ضيقة نسبيا. بلاد النول واسبانيا وايطاليا كانت، قبل أن تمتصها الامبراطورية الرومانية، تشكل مجموعات من الأقاليم وكانت غالبا متضامرة بين بعضها البعض، غير أنها كانت بدون مؤسسات مركزية

ويدون سلالات حاكمية الامبراطورية الآشورية، الامبراطورية الفارسية، وامبراطورية الاسكندر، هي أيضا لم تكن أوطانا. فلم يكن هناك أبدا وطنيون آشوريون، وكانت الامبراطورية الفارسية القطاعية واسعة. كذلك لا نجد أمة واحدة تربط أصولها بمغامرة الاسكندر الهائلة، وإن كانت هذه المغامرة غنية النتائج فيما يتعلق بالتاريخ العام للحضارة

الامبراطورية الرومانية كانت بالفعل أقرب (من غيرها) إلى أن تكون وطنيا. فمع وقف الحروب الذي عاد بحاسن واسعة، سرعان ما أصبحت السيطرة الرومانية محببة إلى القلوب، بعد أن كانت قاسية جدا في البداية. لقد كانت تجمعا كبيرا رديفا للنظام والسلم والحضارة. وفي الأوقات الأخيرة من حياة الامبراطورية، تولد لدى النفوس المهذبة، لدى الأساقفة المتونين ولدى المتعلمين شعور حقيقي «بالسلم

الروماني» الذي يتعارض مع الخواء المهذ الذي تحمله البربرية. بيد أن امبراطورية تبلغ مساحتها اثنتي عشرة مرة مساحة فرنسا الحالية، لن يكون في وسعها تشكيل دولة في المعنى الحديث للكلمة. فقد كان الانقسام بين الشرق والغرب أمرا يستحيل تفاديه. والمحاولات التي جرت في القرن الثالث الميلادي لبناء امبراطورية غولية (نسبة إلى بلاد الغول) لم تعرف النجاح. الفوز الجرمانى هو الذي أدخل إلى العالم المبدأ الذي جرى استخدامه لاحقا كأساس لوجود الجنسيات.

ما الذي صنعتها، بالفعل، الشعوب الجرمانية منذ اجتياحاتها الكبرى في القرن الخامس الميلادي وصولا إلى آخر غزواتها النورماندية في القرن العاشر؟ لقد أحدثت تغييرا طفيفا في عمق الأعراق؛ لكنها فرضت

سلالات وارسقراطية عسكرية على أجزاء من امبراطورية الغرب القديمة، وقد حملت هذه الأجزاء المتبقية بهذا القدر أو ذاك اسم غزاتها. من هنا جاءت أسماء فرنسا، وبورغنديا، ولومبارديا، والنورماندي لاحقا. إن السطوة السريعة التي حظيت بها امبراطورية الأفرنج أعادت خلال برهة معينة بناء وحدة الغرب؛ لكن هذه الامبراطورية تكسرت نهائيا في حوالي منتصف القرن التاسع، وقد رسمت معاهدة فردان مقسمات ثابتة من حيث المبدأ، ومنذئذ بدأت فرنسا وألمانيا وانجلترا وايطاليا واسبانيا تسير، عبر دروب تعرضت غالبا للانعطاف وعرفت ألف مغامرة نحو وجودها القومي الممتلئ، كما نشاهد فتحة اليوم.

وبالفعل، ما الذي يسم بسمات خاصة هذه الدول المختلفة؟ إنه انصهار السكان المؤلفين لها. لا نجد في البلدان التي عدناها ألقا، شيئا مماثلا لما تجدونه في تركيا حيث بقي التركي، السلافي، اليوناني، الأرمني، العربي، السوري، الكردي، متميزين اليوم عن بعضهم البعض كما في اليوم الأول للسيطرة. ثمة ظرفان أساسيان هما في الوصول إلى هذه النتيجة، وأولهما واقعة أن الشعوب الجرمانية تبنت المسيحية بمجرد حصول احتكاك متواصل بعض الشيء مع الشعوب الاغريقية واللاتينية. وعندما يكون الغالب والمغلوب من نفس الديانة، أو بالأحرى عندما يتبنى الغالب دينانة المغلوب، كما هي الحال في المنظمة التركية، فإن

أن أية محاولة سيطرة عالية ستدفع سريعا الأخريين إلى تشكيل اتلاف يدفع بالأمة الطموحة إلى الانكفاء داخل حدودها الطبيعية

النباله يعود الى امتياز منحه الملك مقابل الخدمات الكبيرة المسداة الى الأمة، الى حد أن كل نبيل انما هو انسان خلعت عليه صفة النبالة، هذه النظمه تأسست وترسخت كما لو أنها عقيدة منذ القرن الثالث عشر. وقد حصل الشيء ذاته إثر كافة الغزوات النورماندية تقريبا. فبعد جيل أو جيلين لم يعد الغزاة النورمانديون يتميزون عن باقي السكان: غير أن هذا لم يقلل من شأن تأثيرهم العميق، إذ أنهم أعطوا البلد المحتل طبقة نبلاء وعوائد عسكرية ونزعة وطنية لم يعرفها هذا البلد من قبل.

إن النسيان، لا بل الخطأ التاريخي، هما عامل أساسي لخلق الأمة. ولهذا فإن تقدم الدراسات التاريخية ينطوي غالبا على خطورة تهديد الجنسية. فالبعث التاريخي يسلط الضوء، بالفعل، على وقائع العنف التي حصلت في بداية كل التشكيلات السياسية، بما في ذلك التشكيلات التي أضفت الى أحسن النتائج وخيرها. تحصل الوحدة دائما بصورة فظة، اجتماع فرنسا الشمالية الى فرنسا الوسطى كان نتيجة لعملية إبادة وارهاب متواصل طيلة قرن تقريبا. خذوا ملك فرنسا، وهو النموذج المثالي لصانع عملية تبلور عريقة تحصل مرة في كل قرن إذا جازت العبارة، ملك فرنسا الذي صنع الوحدة الوطنية الأكثر اكتمالا والتي يمكنها أن تكون، ملك فرنسا هذا، حين ننظر اليه عن كثب، نجد أنه فقد حظوته، فالأمة التي شكلها قامت ولعنته، ولم يعد هناك اليوم سوى النفوس المثقفة لمعرفة قيمته وصنائفه.

ما جعل هذه القوانين الكبرى لتاريخ أوروبا الغربية تصوير حساسة، إنما هو التضارب. فالمشروع الذي يشره ملك فرنسا، معتمدا على الطغيان حيناً وعلى العدالة حيناً آخر، وقاده بطريقة مثيرة للاعجاب، فشل في انجازه العديد من البلدان، ففي عهد سان- اتيان، بقي المادغار والسلافيون متميزين عن بعضهم البعض كما كانوا قبل ثمانمائة عام. كذلك بالنسبة إلى أسرة هابسبورج التي استوعبت عملية صهر العناصر المتنوعة لممالكها وأبقتهما متميزة، بل متعارضة غالباً بين بعضها البعض. وفي يوهيميا، نجد العنصر التشيكي والعنصر الألماني متراكبين الواحد فوق الآخر كالزيت والماء في قرح واحد. كذلك السياسة التركية القائمة على الفصل بين الجنسيات على أساس الديانة، فإنها قادت الى نتائج أكثر خطورة وفداحة: لقد تسببت بانهيار الشرق. خذوا مدينة مثل سالونيك أو سмирنا،

التمييز المطلق بين البشر على أساس الديانة، لا يمكن له أن يحصل. الطرف الثاني هو نسيان الغزاة للغتهم بالذات. إن أحقاد كلوفيس وألاريك وغوندوب والبيان وريولون، كانوا من ذي قبل يتكلمون الرومانية.

هذه الواقعة كانت في حد ذاتها نتيجة لخاصية أخرى وهامة وهي أن الأفرنج والبورغنديين والغوثيين والومبارديين والنورمانديين، كان معهم القليل جدا من النساء المنحدرات من ذات العرق. وخلال عدة أجيال، لم يتزوج القادة إلا من نساء جرمانيات، غير أن المحطات كن لاتينيات، ومربيات الأطفال كن لاتينيات: كانت القبيلة بأسرها تتزوج من اللاتينيات: أدى هذا الأمر الى جعل النسب الأفرنجي والنسب الغوثي، منذ استقرار الأفرنج والغوثيين في الأراضي الرومانية، لا يعرف الا مصائر قصيرة الأمد. لم يكن الأمر كذلك في إنجلترا، ذلك أن الاجتياح الانجلو - سكسوني جلب معه النساء، وهذا أمر لا شك فيه: وقد فر السكان البريتون، ناهيك عن أن اللغة اللاتينية ما عادت، بل لم تكن أبدا في السابق، مسيطرة في منطقة البريتاني. إذ لو كان الناس يتكلمون عموما اللغة الغولية في بلاد الغول في القرن الخامس، لما تخلى كلوفيس وجماعته عن اللغة الجرمانية من أجل التكلم بلغة الغول.

من هنا تتأتى هذه النتيجة الرئيسية وهي أنه بالرغم من العنف الشديد الذي اتسمت به عوائد الغزاة الجرمانيين، فإن القالب الذي فرضه هؤلاء أصبح، على مر القرون قالب الأمة بالذات. كلمة فرنسا أصبحت بصورة مشروعة جدا الاسم الذي يطلق على بلد لم تدخله سوى أقلية غير منظورة من الأفرنج. ففي القرن العاشر الميلادي، يظهر واضحا في الأغنيات الأولى «للحركة»، وهي مرآة كاملة لروح العصر آنذاك، يظهر أن جميع قاطني فرنسا هم فرنسيون. وفكرة وجود اختلاف في الاعراق بين سكان فرنسا، وهي الفكرة السببية جدا لدى غريغواردي تور، لا تظهر من تلقاء ذاتها وبأية درجة من الدرجات لدى الكتّاب والشعراء الفرنسيين الذين جاءوا في اعقاب «هونج كاييه». الاختلاف بين النبل والوضع هو ما شهد أقصى ما يمكن من التشديد: بيد أن الاختلاف بين الولد والآخر لم يكن في شيء اختلافا ذاتيا؛ انه اختلاف في الشجاعة، وفي العبادة، وفي التريفة المتواترة؛ ولم يخطر على بال أحد الفكرة القائلة بأن أصل كل ذلك هو الفتح. إن النظمه الخاطئة القائلة بأن أصل

ستجدون فيها خمس أو ست جماعات تمتلك كل واحدة منها ذكريات خاصة بها، ولا نعتبر تقريبا على أي أمر مشترك بينها ونحن نعلم أن جوهر الأمة يكون في وجود الكثير من الأشياء المشتركة بين سائر أفراسها، وبأن سائر هؤلاء الأفراد قد نسوا العديد من الأشياء. إن أي مواطن فرنسي لا يعرف إذا كان بورغنديا، آلان، تايفل، فيزيوت، وبنيفي على كل مواطن فرنسي أن يكون قد نسي سان- برتلمي والمجازر التي وقعت في المنطقة الوسطى في القرن الثالث عشر. لا يوجد في فرنسا عشر عائلات تستطيع أن تقدم حجة دامغة على أصلها الأفرنجي، وحتى لو قدمت هذه الحجة فإنها ستكون ضعيفة ومعتلة بسبب ألف تقاطع مجهول من شأنه أن يشوش كافة النظم التي يضعها النسابون. الأمة الحديثة هي إذن نتيجة تاريخية حملتها سلسلة من الوقائع المتلاحقة في ذات الاتجاه. تحققت الوحدة تارة على يد سلالة حاكمة، كما هو الحال في فرنسا؛ وتحققت تارة أخرى بفضل الارر ادة المشتركة للأقاليم، كما هو الحال بالنسبة إلى هولندا، وسويسرا، وبلجيكا، وحصلت الوحدة تارة أخرى بفضل روح عامة تغلبت بعد تأخر ما على أهواء الأقطاعية، كما هي الحال بالنسبة إلى إيطاليا وألمانيا. كان هناك دائما سبب وجود عميق ترأس هذه التشكيلات. وفي مثل هذه

الحالات، تسطع المبادئ عن طريق المفاجآت الأبعد من غيرها عن الحصول. لقد شاهدنا، بأم أعيننا في هذه الأيام، إيطاليا موحدة بفضل هزائنها، وتركيا منهارا بسبب انتصاراتها. كل هزيمة كانت تدفع شؤون إيطاليا إلى الأمام، وكل انتصار كان يدفع تركيا إلى الضياع، ذلك أن إيطاليا أمة، بينما تركيا، خارج حدود آسيا الصغرى، ليست أمة. والمجد في ذلك يعود إلى فرنسا لأنها أعلنت عبر الثورة الفرنسية بأن الأمة تنوجد بذاتها. ولا ينبغي لنا أن نعتبر أمرا سيئا قيام الآخرين بتقليدنا. فمبدأ الأمم هو مبدؤنا. ولكن ما هي الأمة إذن؟ ولماذا تكون هولندا أمة بينما لا تكون هانوفر أو الدوقة الكبيرة لبارما أمة؟ وكيف تستمر فرنسا في أن تكون أمة في حين أن المبدأ الذي أنشأها قد زال؟ كيف تكون سويسرا أمة وهي تشمل ثلاث لغات وديانتين وثلاثة أو أربعة أعراق بينما لا تكون توسكانة، مثلاً. أمة وهي المتجانسة إلى هذا الحد الكبير؟ لماذا تكون

النمسا دولة وليست أمة؟ فيم يختلف مبدأ الجنسيات عن مبدأ الأعراق؟ تلك هي المسائل التي يستمسك بها من له عقل يفكر لكي يكون متفقا مع ذاته. صحيح أن شؤون العالم لا تنظم البتة عن طريق هذا النوع من التعليلات، لكن الرجال المتمرسين يتوقعون إلى ادخال شيء من العقل في هذه المسائل، وإلى إزالة الاتهامات التي تخبط فيها النفوس السطحية.

٢

لدى سماع آراء بعض المنظرين السياسيين، يخيل إلينا أن الأمة هي قبل كل شيء سلالة حاكمة، ممثلة لاستيلاء قديم، وأن هذا الاستيلاء حصل تقيله في البداية، ثم نسيه جمهور الشعب فيما بعد، وبحسب السياسيين المشار إليهم، فإن جمع المناطق التي قامت به السلالة الحاكمة، عن طريق الحروب، وعن طريق الزواجات، وعن طريق المعاهدات، ينتهي بانتهاء السلالة التي صنعتها. ومن المصائب جدا القول بأن غالبية الأمم الحديثة قد تمّ انشأها على يد أسرة ذات أصل اقطاعي، وهي الأسرة التي عقدت زواجا مع الأرض وكانت نوعا ما نواة لعملية تمركز. إن حدود فرنسا في عام ١٧٨٩ لم تكن تتمتع بشيء من المواصفات الطبيعية ولا الضرورية. والمنطقة الواسعة التي أضافتها الأسرة الكاتبية إلى الترخوم الضيقة

إن جمع المناطق التي قامت به السلالة الحاكمة، عن طريق الحروب، وعن طريق الزواجات، ينتهي بانتهاء السلالة التي صنعتها

المرسومة في معاهدة فردان، كانت بالفعل مكسبا شخصيا لمصلحة هذه الأسرة. ففي الحقبة التي جرت خلالها عمليات الضم، لم تكن معروفة فكرة الحدود الطبيعية، ولا حق الأمم. ولا إرادة المناطق. التثام شمل إنجلترا وإيرلندا وإيكوسيا كان كذلك أمرا صنعتها سلالة حاكمة. ولم تتأخر إيطاليا كثيرا كي تصبح أمة، إلا لأن أي بيت من بيوتاتها العديدة والحاكمة، لم يجعل نفسه، قبل قرننا الحالي، مركزا للوحدة. انه لشيء غريب أن تنال احد هذه البيوتات اللب الملكي في جزيرة سردينيا المغفورة الشأن والتي هي بالكاد أرض ايطالية. (١) هولندا التي أنشأت نفسها بنفسها بفعل عزيمة بطولية، عقدت، رغم ذلك زواجا حميما مع بيت أورانج، وعرضت بذلك نفسها لأخطار حقيقية حين يأتي اليوم الذي تضرب أوصال هذا الاتحاد.

ولكن، هل هذا القانون مطلق؟ كلا، بدون شك. فسويسرا والولايات المتحدة اللتان تشكلتا على هيئة مجموعات

أضيفت تبعاً إلى بعضها البعض، لم يكن لديها أي أساس سلالي. وإن ناقش المسألة فيما يتعلق بفرنسا، إذ ينبغي معرفة ما يخبئه المستقبل. فلنقل فقط بأن هذه الملكية الفرنسية كانت قومية الطابع بصورة عالية إلى حد أن الأمة استطاعت أن تثبت غداً انهيار الملكية ويدونها. أضف إلى ذلك أن القرن الثامن عشر كان قد غيّر كل شيء. لقد عاد الإنسان، بعد قرون من الوضاعة، إلى الروح القديمة، إلى احترام ذاته، إلى الفكرة المتعلقة بحقوقه، الكلمات المتحدثة عن الوطن والمواطن استعادت معناها. وعلى هذا النحو تسنى إنجاز العملية الأكثر جسارة والتي لم يشهد التاريخ مثيلاً لممارستها، وهي العملية التي يمكن مقارنتها مع ما هو، في ميدان الفيزيولوجيا، بمثابة محاولة لرد الحياة في هويتها الأولى إلى جسد انتزع منه الدماغ والقلب.

ينبغي الإقرار إذن بأن الأمة تقوى على الوجود بدون مبدأ سلالي، وبأنه يمكن لأمة تشكلت على أيدي سلالات حاكمة أن تنفصل عن هذه السلالة بدون أن يكون ذلك سبباً كي تكف عن الوجود. إن المبدأ العتيق الذي لا يأخذ في الحسبان سوى حق الأمراء، لم يعد قادراً على الصمود والثبات، إذ فيما عدا الحق السلالي، هناك الحق القومي. ولكن ما هو المعيار الذي نبني عليه هذا الحق للقومي؟ وبواسطة أي علامة نعرفه عليه؟ ومن أي واقعة ملموسة نشقّه؟

أ- من العرق، يقول الكثيرون حازمين. إذ أن الانقسامات المصطنعة، الناجمة عن الإقطاعية، وعن زواجيات الأمراء وعن مؤتمرات الدبلوماسيين، عفا عليها الزمن. وما يبقى ثابتاً وصلباً إنما هو عرق السكان. وهذا هو ما يكون الحق والشرعية. بحسب النظرية التي أعرضها، تملك العائلة الجرمانية، مثلاً، الحق باسترداد أعضاء المذهب الجرمني المبعثرين، حتى ولو لم يطلب هؤلاء الأعضاء الالتقاء مع بعضهم البعض. وبذلك يكون حق الرابطة الجرمانية على هذه المنطقة أو تلك أقوى من حق سكان هذه المنطقة تجاه أنفسهم بالذات. وبهذه الطريقة ينشأ نوع من الحق الأولي مشابه لذلك الذي يستمدّه الملوك من الحق الإلهي، يستبدل مبدأ الأمم بمبدأ الانتوغرافيا (الاناسة الوصفية). إنما هذا الخطأ كبير، وإذا ما قبض له أن يصبح مسيطراً، لأضاع الحضارة الأوروبية. إذ بقدر ما يكون مبدأ الأمم عادلاً وشرعياً، بقدر ما يكون الحق الأولي للأعراق ضيقاً وحافلاً بالمخاطر بالنظر إلى التقدّم الحقيقي.

نحن نقف بأنه كان لواقعة العرق، في القبيلة والحاضرة القديمتين، أهمية من الدرجة الأولى، إذ لم تكن القبيلة والحاضرة القديمتان سوى امتداد للعائلة. في اسبارطة وأثينا كان جميع المواطنين أقرباء بدرجات تزيد أو تنقص. وكان الشيء ذاته حاصلًا عند بني إسرائيل، وما زال الأمر على هذه الحال في القبائل العربية. ولننتقل من اسبارطة وأثينا والقبيلة الاسرائيلية إلى داخل الامبراطورية الرومانية. الوضع هنا مختلف تماماً. فقد تشكلت الامبراطورية في البداية عن طريق العنف، ثم استمرت بسبب المصلحة، بيد أن هذا المجموع الكبير من المدن ومن المناطق المختلفة مطلقاً عن بعضها البعض، يوجب في فكرة العرق أخطر الضربات وأقواها. المسيحية، ونظراً لطابعها العالمي والمطلق، تعمل هي أيضاً بطريقة أكثر فعالية في ذات الاتجاه. لقد عقدت المسيحية مع الامبراطورية الرومانية حلفاً وثيقاً، وقد نتج عن هذين الفاعلين للتوحيد وللذين لا نظير لهما، انقضاء الحجة الانتوغرافية عن إدارة الشؤون الإنسانية لقرون عديدة.

كان اجتياح البرابرة، ورغم المظاهر الخارجية، خطوة إضافية في هذا الطريق. فعمليات التقطيع التي شهدتها الممالك البربرية لم يكن لها أي أساس انتوغرافي؛ فقد جرت هذه العمليات عن طريق القوة أو تبعاً لنزوة الغزاة. وفي نظر هؤلاء الغزاة، لم يكن أبداً عرق السكان الذين حصل إخضاعهم أمراً ذا بال. وقد صنع شارلمان على طريقته ما صنعه روما من قبل: امبراطورية واحدة مؤلفة من أكثر الأعراق تنوعاً؛ كذلك فعل هانغو معاهدة فردان، إذ انهم عندما رسموا برياطة جاش الضيقين الكبيرين من الشمال إلى الجنوب، لم يتجاهبهم أدنى قلق تجاه عرق السكان الموجودين على يمين الخط أو على شماله. وبنفس الطريقة، حدثت انتقالات الحدود في أعقاب العصر الوسيط، خارج أي اتجاه انتوغرافي. وإذا كانت السياسة التي اتبعتها الأسرة الكابيتية قد توصلت إلى أن تجمع تقريباً تحت اسم فرنسا أراضي الغول القديمة، فهذا لا يعني أن الأمر كان نتيجة لميل هذه البلاد إلى الانضمام إلى شقيقاتها.

فمقاطعات الدوفين، والبريس، والبروفنس، والغرانش - كوتنه، لم يكن قد بقي لديها ذكرى أصل مشترك. إذ أن كافة مظاهر الوعي الغولي كانت قد تلاشت منذ القرن الثاني للميلاد، ولم يتم العثور بصورة استعادية على فريدة الطابع

الغولي إلا عن طريق النظرة المتحيزة في أيامنا.

وعليه فإن الاعتبار الاثنوغرافي لم يكن له أي شأن في تكوين الأمم الحديثة. ففرنسا سلتية وإيبيرية وجرمانية. وألمانيا جرمانية وملتية وسلافية. أما إيطاليا فهي البلد الذي تتعرض فيه الاثنوغرافيا لأشد حالات الارتباك. إذ تتقاطع فيها، داخل خليط متداخل، عناصر غولية وأتروسية وبيلازجية وإغريقية، ناهيك عن العناصر الأخرى الكثيرة. كذلك الجزر البريطانية، فهي تقدم مزيجاً من الدم السلتى والجرماني بحيث يصعب جدا تعريف المقادير والنسب.

والحقيقة أنه ليس هناك عرق خالص، وإن ارساء السياسة على التحليل الاثنوغرافي يعني اقامتها على طيف زائل. فالبلدان الأكثر نبالة، أي إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، هي البلدان التي اختلطت فيها دماء السكان أكثر من غيرها. هل تشكل ألمانها حالة استثنائية في هذا المضمار؟ هل هي بلد جرمني محض؟ إنما هذا وهم كبير. إذ أن الجنوب (الألماني) كان كله غوليا كما أن الشرق كله، انطلاقاً من منطقة الألب، هو سلافي، حتى الأجزاء التي يزعم أنها حقاً محض جرمانية، هل هي بالفعل كذلك؟ ها هنا نلامس واحدة من المشكلات التي يجدر بنا أن نكون عنها أفكاراً واضحة وأن نحاذر الوقوع في سوء الفهم.

النقاشات حول الأعراف لا تنتهي، ذلك أن كلمة عرق يأخذها المؤرخون وفقهاء اللغة (الغيلولوجيون) والاناسيون الفيزيولوجيون في معنيين مختلفين كل الاختلاف. (٢) فهبالنسبة إلى الاناسيين، تحمل كلمة العرق المعنى ذاته في عالم الحيوانات (زولوجيا)، وتدل على وجود نسب حقيقي، وقرباة قائمة على الدم، والحاصل هو أن دراسة اللغات والتاريخ لا تؤدي إلى ذات التقسيمات المعهودة في عالم الفيزيولوجيا. إذ لا مكان في التاريخ وفقه اللغة للكلمات مثل «البراشيسيفال» و«الدوليشوسيفال». والمجموعة البشرية التي انشأت اللغة والعلوم الأرية حملت داخلها من قبل فئات «البراشيسيفال» و«الدوليشوسيفال». ويجدر بنا أن نقول ذات الشيء عن المجموعة البدائية التي انشأت اللغات والمؤسسة المعروفة كلها بصفة السامية. فلنقل، بعبارة أخرى، أن الأصول الحيوانية (الزولوجية) للانسانية لها سابقة بكثير جداً على أصول الثقافة والحضارة، واللغة. والمجموعات الأرية البدائية، والسامية البدائية، والطورانية البدائية، لم تكن تتمتع بأية وحدة

فيزيولوجية، هذه التجمعات إنما هي وقائع تاريخية حصلت في حقبة زمنية معينة، لنقل منذ خمسة عشر ألفاً أو عشرين ألف سنة، بينما الأصل الحيواني (الزولوجي) للبشرية يضع في عتمة زمنية يصعب تقديرها حسابياً. إن ما يطلق عليه فيلولوجيا وتاريخياً اسم العرق الجرمني هو بالتأكيد عائلة مميزة بوضوح داخل النوع الانساني، ولكن هل هي عائلة في المعنى الانثروبولوجي للكلمة؟ بالطبع لا. إذ أن ظهور فردية جرمانية في التاريخ لم يتحصّل إلا قبل المسيح بقرون قليلة جداً. ولم يخرج الجرمنون إلى النور في تلك الحقبة، على ما يبدو. فقبل ذلك، ونظراً لانصهارهم مع السلافيين في كتلة من «السكيت» لا تميز فيها، لم يكن الجرمنون يتمتعون بشخصية فردية على حدة. الانجليزي هو حقاً نموذج متفرد داخل مجموع الانسانية. بيد أن النموذج الذي يطلق عليه جزافاً اسم العرق الانجلو- سكسوني (٣)، ليس البريتون زمن القيصر، وليس الانجلو- سكسوني زمن هنغست، وليس الدانماركي زمن كنوت، وليس النورماندي زمن غيوم الفاتح، إنه مصطلح كل ذلك. ليس الفرنسي غوليا، ولا فرنجيا ولا بورغنديا.

بل هو ما خرج من أنية الطهو الكبيرة حيث تخمرت سواها، برعاية ملك فرنسا، العناصر الأكثر تنوعاً. والانسان الفاطن في منطقة «جيرسي»، أو في منطقة «غيرنيسي» لا يختلف في شيء، من جهة الأصول، عن سكان النورماندي القاطنين على الضفة المجاورة. وفي القرن الحادي عشر الميلادي، لم يكن في مقدور أي عين نفاذة أن تلحظ بين جبهتي القناة أدنى اختلاف. أن ظروفاً لا معنى لها هي التي جعلت فيليب- أوغست يحجم عن أخذ هذه الجزر مع باقي النورماندي. ولئن عاش سكان المنطقتين منفصلين عن بعضهم البعض منذ قرابة سبعمائة عام، فإنهم ما عادوا فحسب أجناب في نظر بعضهم البعض، بل أصبحوا متناظرين تماماً. العرق، كما نفهمه نحن، المؤرخين الآخرين، إنما هو شيء يتحصّل وينفرد. إن دراسة العرق أساسية في نظر العالم المنكب على تاريخ الانسانية، ولكن ليس لها مجال تطبيق في السياسة. فالوعي الغريزي الذي تصدر عملية اعداد خريطة أوروبا لم يحسب أي حساب للعرق، وأول الأمم في أوروبا هي أمم قائمة جوهرياً على اختلاط دماء أبنائها.

إن واقعة العرق، الأساسية في الأصل، تروح إذن تخسر دائما من أهميتها. التاريخ الانساني يختلف جوهريا عن عالم الحيوانات (الزولوجيا). والعرق ليس كل شيء في هذا التاريخ، كما هي الحال لدى القواضم والكواس، وليس لدينا الحق ان نجوب الدنيا لفحص مجامع الناس، ثم نمسكهم من أعناقهم لنقول لهم: «أنت من دمناء، أنت منأ! إذ خارج الطابع الانثروبولوجية، هناك العقل، والعدالة، والصواب، والجمال، وهي أمور موجودة بعينها لدى كافة البشر، انظروا، هذه السياسة الانثوغرافية غير مضمونة النتائج. تستغلونها اليوم ضد الآخرين، ثم ترونها بعد ذلك تنقلب عليكم بالذات. إذ ما الذي يؤكد للألمان، الذين رفعوا عاليا راية الانثوغرافيا، بأنهم لن يروا السلافيين يأتون بدورهم ليحللوا أسماء القرى في منطقتي «الساكس» و«اللوراس» ويبحثوا عن آثار «الويلتس» أو «الايوتريتين»، ثم يطلبن حسابا للمجازر ولعمليات البيع الكبيرة والكثيرة التي اقترفها «الأوتون» في حق أجدادهم؟ من المفيد للجميع أن يعرفوا كيف ينسون ذلك.

إنني أحب الانثوغرافيا كثيرا؛ فهي علم ذو فائدة نادرة الوجود، ولئن كنت أريد لهذا العلم أن يكون حرا، فأنني أريده بدون تطبيقات سياسية. ففي الانثوغرافيا، كما في سائر الدراسات، النظم تتغير، وهذا هو شرط التقدم. فهل تتغير الأمم، إذن، بتغير النظم؟ في هذه الحال، فإن حدود الدول ستنبع موجات العالم. وستخضع النزعة الوطنية لعملية شرح تحمل قدر من المقارفة يقل أو يزيد. إذ قد يأتي البعض ويقول للوطني: «لقد أخطأت، لقد سكنت دمك من أجل هذه القضية أو تلك؛ كنت تظن أنك سلتني، ولكن لا، أنت جرمانى». ثم، بعد عشر سنوات، سيأتي البعض ليقول لك بأنك سلافي. ولكي لا نعرض العالم للتزوير، فلنعفه من الادلاء برأي في هذه المشكلات التي توظف فيها مصالح كثيرة. ففي حال ما ألقينا على العالم مهمة منح الدبلوماسية عناصر معينة، كونوا واثقين بأننا نسفكهم (العلم) غير مرة ملتصبا بالجرم الشهود، مفصحا عن المحاباة والتواطؤ. أمام العلم ما هو أفضل من ذلك؛ فلنطلب منه بكل بساطة اجلاء الحقيقة.

ب- ما قلناه أننا عن العرق، ينبغي قوله عن اللغة. فاللغة تدعو الى الالتقاء، لكنها لا تكهز أحدا على ذلك. الولايات المتحدة وإنجلترا، كذلك أمريكا الإسبانية وإسبانيا، تتحدث

بذات اللغة ولا تشكل أمة واحدة. وعلى العكس من ذلك، نرى سويسرا، ذات النشأة الناجزة حقا، لأنها تشكلت من توافق أجزائها المختلفة، نراها تشتمل على ثلاث أو أربع لغات. ثمة في الانسان شيء يفوق اللغة؛ إنه الإرادة. ارادة سويسرا في أن تكون موحدة بالرغم من تنوع لغاتها، لهو أمر يفوق في أهميته كل تشابه لغوي يتم الحصول عليه غالبا عن طريق الارغام وضربوه.

من المشرف لفرنسا أنهما لم تسع أبدا الى تحصيل وحدة لغتها عبر إجراءات قائمة على الاكراه. ألا يمكن للناس أن يتمتعوا بذات المشاعر وبذات الأفكار، وأن يحبوا ذات الأشياء بلغات مختلفة؟ كئنا نتحدث منذ قليل عن المساوي التي تنطوي عليها عملية إلحاق السياسة الدولية بمقتضيات الانثوغرافيا. لن يقل الأمر سوءا حين نلحق السياسة الدولية بفقه اللغة (الفيلولوجيا) المقارن. فلندع لهذه الدراسات الشيقة كامل حريتها في المناقشات، ولكن حذار أن نجعلها تتدخل فيما يعكر صفاهما. ذلك أن الأهمية السياسية التي يعلقها البعض على اللغات، إنما تقتأت من النظر إليها كما لو أنها علامات تدل على العرق. ما من شيء أكثر خطأ من هذه النظرة. فلنظم أن برسيا، التي لا يتحدث الناس فيها الآن سوى الألمانية، كانت تتكلم السلافية منذ بضعة قرون، ولنظم أن بلاد الغال تتكلم الانجليزية؛ وأن منطقة الغول وأسبانيا تتكلمان اللغة البائدة لمنطقة «الألب الطويلة»؛ وأن مصر تتكلم العربية، ونكتفي بهذا لأن الأمثلة على ما نقول لا تحصى. حتى لو نظرنا الى الاصول، فإننا نجد أن التشابه في اللغة لا يستدعي تشابها في العرق. ولناخذ مثل القبيلة الأرية- النموذجية او السامية- النموذجية نجد أنها ضمت عبيدا كانوا يتحدثون ذات اللغة التي يتحدث بها أسياهم، علما بأن العبد كان في تلك الأيام ينتمي غالبا على عرق أدنى من عرق سيده، فلنكرر إذن مقلتنا: إن تقسيمات اللغات الى هندو- أوروبية وسامية وغير ذلك، وهي التقسيمات التي ابتكرها عالم فقه اللغة المقارن بطريقة ثابتة تستحق الإعجاب، لا تتطابق مع التقسيمات التي أنشأها علم الاناسة (الانثروبولوجيا). اللغات تشكلت تاريخية، وهي قلما تدل على دماء الذين يتحدثون بها، ولا ينبغي لها في مطلق الاحوال أن

تقيّد الحرية الانسانية عندما يتعلق الأمر بتحديد الأسرة التي نتحد بها في الحياة وحتى الممات.

هذا التقدير المصري للغة، مثله مثل الاهتمام المفرط المعطى للعرق، ينطوي هو أيضا على أخطار وسلبات. وعندما نبالغ في ذلك فإننا نسجن أنفسنا داخل ثقافة محدودة نعتبرها ثقافة قومية، وبذلك نضيق الحدود على أنفسنا، ونعزل. نترك الهواء الكبير الذي نتنفسه داخل الحقل الشاسع للإنسانية كي نحبس أنفسنا في وحدات اصطلاحية ملققة لوطنيين ضيقى الأفق. وما من شيء آخر بالروح من هذا. ولا شيء أسوأ من هذا على الحضارة. فلنعاهد أنفسنا على عدم التخلي عن هذا المبدأ الأساسي، وهو أن الانسان كائن عاقل وأخلاقي، قبل أن يكون معلبا داخل هذه اللغة أو تلك، وقبل أن يكون عضوا في هذا العرق

أو ذاك، ومنتميا الى هذه الثقافة أو تلك. إذ قبل الثقافة الفرنسية، وقبل الثقافة الألمانية والثقافة الإيطالية، هناك ثقافة انسانية. انظروا الى رجالات النهضة الكبار، لم يكونوا فرنسيين ولا ايطاليين ولا ألماناً. لقد عثروا من خلال تعاملهم مع الأزمنة القديمة على سر التربية الحقيقية للروح البشرية، ونذروا أنفسهم لذلك جسدا وروحا. لکم كان صنعهم جيدا!

ج- الدين هو أيضا لا يسعه أن يقدم الأساس الكافي لإنشاء جنسية حديثة. كان الدين، في الأصل، متصلا بوجود المجموعة الاجتماعية في حد ذاته. وكانت المجموعة الاجتماعية توسعا للعائلة. فالديانة والطقوس كانت طقوس العائلة. ديانة أثينا إنما هي عبادة أثينا بالذات، عبادة مؤسسها الاسطوريين، قوانينها، عاداتها الجارية. ولم تكن تستدعي اية صيغة من صيغ اللاهوت العقائدي (الدوغمائي). هذه الديانة كانت بكل معنى الكلمة وقوتها ديانة دولة. ولا يعد أثينا من يرفض ممارستها. لقد كانت في العمق عبادة لللاكروبول المشخص. أن يقسم المرء أمام معبد أغلور. (٤) كان يعني انه يعطي العهد على ان يموت في سبيل الوطن. هذه الديانة كانت ما يعادل لدينا عملية القرعة العسكرية، او عبادة العلم. وكان رفض الاشتراك في هذه العبادة أشبه برفض الخدمة العسكرية في مجتمعاتنا الحديثة. إذ كان هذا الرفض يعني أن صاحبه ليس أثينيا. ومن الواضح،

من ناحية أخرى، أن هذه العبادة لم يكن لها معنى في نظر من لا يكون من اثينا، لذا لم يكن هناك نشاط تبشيري لاجبار الا الجانب على تقبل هذه العبادة، فالعبيد في اثينا ما كانوا يمارسونها. وقد كان الأمر كذلك في بعض الجمهوريات الصغيرة في العصر الوسيط.

إذ لم يكن المرء يعتبر ابنا بارا من أبناء البندقية اذا لم يحلف بحياة سان مارك، ولم يكن المرء يعد «امالفيتيا» طيبا اذا لم يضع سان اندريه فوق سائر القديسين الآخرين في الجنة. وما سيجري اعتباره لاحقا، في هذه المجتمعات الصغيرة، ضرويا من الاضطهاد والطغيان، كان من قبل شرعيا وكان يترتب عليه تبعات قليلة، شأنه في ذلك شأن قهام المرء عندنا بالاحتماء برَب العائلة ويتوجبه أحر الأمنيات له في أول يوم من أيام السنة.

ما كان صحيحا في اسباطة وأثينا، كف من ذي قبل عن أن يكون صحيحا في الممالك الخارجة عن فتوحات الاسكندر، ولم يعد صحيحا في الامبراطورية الرومانية على وجه الخصوص. ان عمليات الاضطهاد التي قام بها انطاكيوس أيبانان لارغام الشرق على عبادة جوبيتر الاولمبي، كما عمليات الاضطهاد التي قامت بها الامبراطورية الرومانية من أجل المحافظة على الديانة المزعومة للدولة، كانت كلها خطأ وجريمة، وعبثية حقيقية. وقد اصبح الوضع في أمانا في غاية الوضوح. لم يعد هناك جماهير تؤمن بطريقة واحدة وشكل واحد. كل انسان يؤمن ويتعبد كما يحلو له، بحسب قدرته وكما يريد. لم يعد هناك دين دولة، نستطيع أن نكون فرنسيين، أو انجليز، أو ألمانا، ونكون في الوقت ذاته كاثوليكين أو بروتستانتين أو اسرائيليين. فقد اصبح الدين شأن فرديا، شأن يخص ضمير كل واحد، ان تقسيم الأمم الى أمم كاثوليكية وبروتستانتية ما عاد موجودا. والدين الذي كان منذ اثنين وخمسين عاما عنصرا شديد الأهمية في تكوين بلجيكا، يظل يحتفظ بكامل أهميته في قلب كل واحد، إلا أنه خرج تقريبا بالكامل من دائرة الاعتبارات التي بموجبها ترسم حدود الشعوب.

د- الاشتراك في مجموعة مصالح هو بالتأكيد رابطة قوية بين البشر. ولكن هل تكفي المصالح لبناء أمة؟ أنا لا أعتقد ذلك، فجماعة المصالح تعقد معاهدات تجارية.

ان عمليات الاضطهاد التي قام بها انطاكيوس أيبانان لارغام الشرق كانت كلها خطأ وجريمة، وعبثية حقيقية

وثمة في الجنسية جانب يتصل بالمشاعر؛ إنها نفس وجسد في آن، إن «الزوليفيرين» (الاتحاد الجمركي) لا تشكل وطنًا.

هـ- الجغرافيا أي ما نسميه بالحدود الطبيعية، تحظى قطعاً بنصيب كبير في عملية تقسيم الأمم. فالجغرافيا هي أحد العوامل الأساسية للتاريخ. الأنهار ساقط الأعراق، والجبال أوقفنا عن مسيرتها. الأولى شجعت الحركات التاريخية فيما حدثت الثانية (الجبال) منها. هل يمكننا مع ذلك أن نقول، كما يعتقد بعض الفراء، أن حدود أمة ما مكتوبة على الخريطة، وبأن من حق هذه الأمة الاستيلاء على ما هو ضروري لتوسيع بعض أطرافها، بلوغ هذا الجبل أو هذا الذعر، إذ ينظر إليه كأنه يتمتع بنوع من الملكية القادرة مسبقاً على إقامة الحد؟ أنا لا أعرف مذهباً أكثر تعسفاً وأكثر شؤماً من هذا الاعتقاد. ذلك أنه يسمح بتبرير كافة عمليات العنف، ولنتساءل هنا، وقبل كل شيء، هل الجبال أم الأنهار هي التي تشكل هذه الحدود الطبيعية المزعومة؟ الشيء المؤكد الذي لا جدال فيه هو أن الجبال تفصل، بينما الأنهار تجمع. يضاف إلى ذلك أن الجبال ليست كلها مؤهلة لرسم حدود الدول. فأي الجبال إذن تفصل وأي الجبال لا تفصل؟ وعلى الطريق الممتدة بين «بيارينز» و«تورنيا» لا يوجد ملتقى نهري يتمتع أكثر من غيره بطابع حدي. ولو شاء التاريخ، لكان لأنهار «اللوور» و«السين» و«اللون» و«الألب» و«الأودر»، مثلها مثل نهر «الرين»، سمة الحد الطبيعي هذه والتي قادت إلى ارتكاب شتى المخالفات تجاه الحق الأساسي وهو إرادة البشر يتحدون عن أسباب استراتجية، ليس هناك شيء مطلق كل الإطلاق. ومن الواضح أنه ينبغي تقديم تنازلات فعلية لتقصيصها الضرورة. ولكن لا ينبغي لهذه التنازلات أن تذهب بعيداً وأكثر من اللازم، ولا فإن الناس كلهم سيطالبون بما يناسب اعتباراتهم العسكرية. وهذا سيؤدي إلى حرب لا نهاية لها، لا، ليست الأرض هي التي تضع، أكثر من العرق، أمة من الأمم. الأرض تقدم المادة، حقل الصراع والعمل، أما الإنسان فيقدم الروح. الإنسان هو الأساس كله في تكوين هذا الشيء المقدس الذي نطلق عليه اسم الشعب. والشيء المادي، مهما بلغ شأنه، لا يكفي لذلك. الأمة مبدأ روحي، تحصل من تعقيدات التاريخ الحقيقية، الأمة عائلة روحية، لا مجموعة محددة بترسيمة الأرض

٢

لقد رأينا آنفاً ما لا يكفي لخلق مثل هذا المبدأ الروحي: العرق، اللغة، المصالح، الانسجام الديني، الجغرافيا، الضرووات العسكرية. هل ثمة بعد ما يجب إضافته إلى ما سبق؟ ما عادلي، بعد الذي قلته آنفاً، أن استحوذ طويلاً على انتباهكم.

الأمة نفس، مبدأ روحي. هناك شيان، هما في الحقيقة شيء واحد، يكرنان هذه النفس وهذا المبدأ الروحي. الشيء الأول قائم في الماضي، والثاني في الحاضر، الشيء الأول هو الامتلاك المشترك لإرث غني من الذكريات؛ الشيء الثاني هو التوافق الحالي، الرغبة في العيش سوياً، والإرادة القاضية بمواصلة الجهد لإعلاء شأن ما وصل إلينا غير مجزأ. الإنسان، أيها السادة، لا يرتجل نفسه ارتجالاً. والأمة، مثلها مثل الفرد، إنما هي مآل ماضٍ طويل حافل بالجهود والتضحيات ونذر الأنفس، إن عبادة الأسلاف لهمي من بين سائر العبادات الأكثر شرعية؛ فالأسلاف جعلونا نكون ما نحن عليه اليوم. الماضي البطولي، الرجالات الكبار، المجد (أقصد بذلك المجد الحقيقي)، تلك الأشياء هي الرأسمال الاجتماعي الذي نقيم عليه الفكرة القومية. أن تكون هناك أمجاد مشتركة في الماضي وإرادة مشتركة في الحاضر، أن تكون قد صنعنا سوياً تأثيراً كبيراً، وأن نريد صنع المزيد منها، تلك هي الشروط الأساسية لنشوء شعب. الناس يحبون تبعاً لنسبة التضحيات التي بذلوها، ولنسبة الشرور التي عانوا منها. لننا نحب البيت الذي بنيناها والذي نؤثره. إن النشيد الأسبارطي القائل: «نحن ما كنتم، وسنصبح ما انتم عليه»، لهم في بساطته النشيد المختصر لكل وطن.

أن يكون لنا في الماضي إرث من المجد والحسرات نقاسمه، وفي المستقبل برنامج بعينه نعمل على تحقيقه: أن تكون قد عانينا وابتغنا وأملنا سوياً، لهم أمر تفوق قيمته الحدود الجمركية المشتركة والحدود المطابقة للافكار الاستراتيجية؛ وهذا ما يفهمه الناس بالرغم من تنوعات العرق واللغة. كنت أقول منذ قليل، «أن تكون قد عانينا سوياً»؛ نعم، المعاناة المشتركة توفق أكثر من الفرح. فبالنظر إلى الذكريات المشتركة، نجد أن حالات الحداد تفوق في قيمتها حالات الانتصار، ذلك أنها تملئ علينا واجبات؛ وتتطلب منا جهداً مشتركاً.

الأمة هي إذن تضامن كبير تشكل من الشعور بالتضحيات التي

بذلناها سابقا والتي نحن جاهزون لبلدنا من بعد الأمة
تفترض وجود ماض، ومع ذلك نراها في الحاضر نتخلص بأمر
ملموس: انه التوافق والرغبة الصريحة العبارة في مواصلة
الحياة المشتركة. وجود الأمة هو (اعزوني على هذا التشبيه)
عملية استقاء شعري تحصل في كل الأيام، كما أن وجود الفرد
هو التأكيد المتواصل على الحياة. أوه! أعرف أن هذا الكلام أقل
ميتافيزيقية من الحق الإلهي، وأقل فظافة من الحق المزعوم
بأنه تاريخي. ففي نظام الأفكار التي أعرضها أمامكم، ليس
للأمة حق أكثر مما للملك حق في أن يقول لمنطقة من المناطق:
«أنت ملكي وإني لأخذك». فالمنطقة بالنسبة إلينا، هي سكان
هذه المنطقة: وإذا كان لأحد الحق في أن يستشار في هذا الشأن،
فهو ساكن هذه المنطقة. ليس من مصلحة حقيقية لأمة أن تضم
إليها أو أن تمسك بقراب بلد رغما عنه. تمنيات الأمم هي قطاعا
المعيار الشرعي الوحيد، الذي ينبغي أن نرجع إليه دائما.

لقد طردنا من نطاق السياسة التجريدات الميتافيزيقية
واللاهوتية. ماذا يبقى بعد هذا؟ يبقى الإنسان، رغباته
وحاجاته. ستقولون لي ان الانفصال وتفتت الأمم على
المدى الطويل، هما النتيجة التي يسفر عنها نظام يخضع
هذه الأجسام القديمة لرحمة ارادات هي في غالب الأحيان
قليلة التنوع، من الواضح أنه في ميدان كهذا لا ينبغي أن
ندفع أي مبدأ أكثر من اللازم. إذ أن مثل هذه الحقائق لا
تنطبق إلا في مجموعها وبطريقة عامة جدا. الارادات
البشرية تتغير، ولكن ما الذي لا يتغير في هذا العالم
الأرضي؟ الأمم ليست شيئا أبديا. لقد بدأت وستنتهي. ومن
المرجح أن الكونفيدرالية الأوروبية ستحل محلها. ولكن هذا
ليس قانون العصر الذي نعيش فيه. ففي الوقت الراهن،
وجود الأمم أمر جيد، بل ضروري، إذ أن وجود ما هو وضاعة
الحرية التي ستضيع إذا لم يعد في العالم سوى قانون واحد
وسيد واحد.

نظرا لملكاتها المتنوعة، والمتعارضة غالبا، تخدم الأمم
المأثرة المشتركة للحضارة، فكلها تجلب نوبة الى
المعزوفة الكبرى للإنسانية والتي هي، في المحصلة،
أرقى أشكال الواقع المثالي الذي يسعنا أن نبخله. عندما
تكون الأمم معزولة تكون حصصها ضعيفة. أقول لنفسي
غالبا أن الفرد الذي لديه عيوب تعدها الأمم خصالا
جيدة، والذي يتغذى من مجد لا طائل منه، والذي يكون
غيورا وأنانيا ومشاكسا الى هذا الحد، والذي لا يستطيع

تحمل شيء بدون أن يشهر سلاحه، لهو إنسان لا يطلق
أكثر من غيره من البشر. غير أن كل هذه التناقضات
التفصيلية تتلاشى داخل المجموع. مسكينة أنت أيتها
الإنسانية! لكم عانيت! وكم من الشائد ما تزال تترصص
بك! عسى أروح الحكمة أن ترشدك كي تفكك من شتى
الأخطار التي تتحور طريقك!

ذاكم أيها السادة ملخص كلامي، ليس الإنسان عبدا لعرقه،
ولا لثقته، ولا لدينائه، ولا لمجرى الأنهر، ولا لاتجاه سلاسل
الجبال، ان تجمعها كبرا من البشر، ذا روح سليمة وقلب حار،
يولد وعيا أخلاقيا اسمه الأمة. وطالما ان هذا الوعي
الأخلاقي يبرهن عن قوته عبر التضحيات التي يقتضيها
تنازل الفرد لمصلحة الجماعة، فإن هذا الوعي شرعي وله
الحق في الوجود.

وفي حال ما قامت شكوك حول حدوده، استشيروا السكان
المتنازع عليهم. فلهؤلاء بالفعل الحق في اعطاء رأيهم في
المسألة حاكم ما سيجعل المتعاليين في السياسة
يبتسمون، هؤلاء المعصومون الذين يقضون حياتهم في
تضليل أنفسهم، والذين ينظرون إلينا، من أعلى ميادينهم
المتفوقة، فتأخذهم الشفقة على تفكيرنا الملتصق
بالحضيض. «استشيروا السكان، تبأ لهذا الكلام! ما هذه
السذاجة! تكلم بالفعل الأفكار الفرنسية البائسة التي
تطمح الى تبديل الدبلوماسية والحرب بوسائل تنم عن
سذاجة صبيانية». فلننتظر أيها السادة؛ ولندع عهد
المتعاليين يمر. ولنعرف كيف نتلقى سفيرة الأقوياء.
فربما، بعد الانتهاء من التلمسات اللامجدية، سيعودون
الى حلولنا التجريبية المتواضعة، ان الوسيلة التي تجعل
الإنسان محقا في المستقبل هي، في أوقات معينة، أن
يعرف كيف يقنع بكونه عتيقا لا يجاري ما هو شائع.

الهوامش

- ١ - البيت الحاكم في سافوا لم يحصل على لقبه الملكي إلا بعد تملكه
لسردينيا في عام ١٧٢٠ (الملاحظة للمؤلف رينان)
- ٢ - جرى التوسع في بحث هذه النقطة في محاضرة يمكن الاطلاع على
تحليلها في نشرة «التجمع العلمي في فرنسا» في ١٠ مارس ١٨٧٨،
(الملاحظة لرينان)
- ٣ - لم تكن العناصر الجرمانية أكثر أهمية بكثير في المملكة المتحدة
منها في فرنسا في الفترة التي كانت فيها هذه الأخيرة تملك الأوتراش
ومينز وقد سيطرت اللغة الجرمانية في الجزر البريطانية لسبب واحد
فقط وهو ان اللاتينية لم تكن قد حلت تماما محل اللغات السلتية، كما
حصل في بلاد الغول. (الملاحظة لرينان)
- ٤ - «الغور» هو الاكويول بالذات، وهو الذي نذر نفسه من أجل انقاذ
الوطن (الملاحظة لرينان)

النُّفَرِيُّ

مؤلف «المواقف والمخاطبات»

آرثر جون آربري

ترجمة: سعيد الغانمي*

اعتماداً على مخطوطة مكتب الهند:

(١) الورقة: ٧٢ ب: «هذا مما يدل، على ما قيل، أن الذي ألف هذه المواقف هو ولد والد الشيخ النُّفَرِيُّ، رحمه الله، وليس هو الشيخ نفسه. إذ كان الشيخ لم يؤلف كتاباً، إنما كان يكتب هذه التَّنَزُّلات في جزائزات: [جذائزات] أوراق، نقلت بعده. فإنه كان مؤلفاً في النشرة المصرية: مؤلفاً لا يقيم بأرض، ولا يتعرف إلى أحد. ذكر أنه توفي بأرض مصر في بعض قراها. والله أعلم بجليّة أمره». انظر، التلمساني: شرح مواقف النُّفَرِيِّ، نشرة: د. جمال المرزوقي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٥٩.

(٢) الورقة: ١١١ ب: «وإنما أوجب هذا ما نقل من أن الذي رتب هذه المواقف وألف ترتيبها، هو ابن بنت الشيخ، ولم يكن الشيخ هو الذي رتبها. ولو رتبها الشيخ لكانت على أحسن من هذا النظام، بحيث لا يكون شيء إلا مع ما يناسبه» (ط القاهرة، ص ٣٩٢).

(٣) الورقة: ١٤٩ ب: «هذا يدل على أن الذي ألف هذه المواقف لم يكن هو النُّفَرِيُّ، بل هو بعض أحابيه، وقيل، هو ابن بنته. فلا جرم لم يأت مرتباً ترتيب المقامات في نفس الأمر» (ط القاهرة، ص ٥٢٢).

سنتهم بسؤال الإعداد النهائي لمخطوطة «المواقف» لاحقاً، أمّا هنا فحسبنا أن ننبّه إلى احتمال كون النُّفَرِيُّ مقصوفاً من نمط عام إلى حد ما، غير مكثّر بأهميّة الخاصة، وغير مكثّر، حتّى بما ستمير إليه تنزلاته الإلهيّة، سائماً وكتائباً مرسلاً، لكنّه كان، قيل كل شيء مفكراً أصيلاً، مقدّداً، ذا قناعة واضحة بأصالة تجربته.

حياته

محمد بن عبد الجبار بن الحسن النُّفَرِيُّ شخصيّة غامضة منتهى الغموض في تاريخ التصوف الإسلامي. ويبدو أنه ارتفع نجمه في النصف الأوّل من القرن الرابع الهجري. وقد توفي، استناداً إلى ما يقوله حاجي خليفة، في سنة ٣٥٤ هـ. ويحظى هذا التاريخ لوفاته ببعض التأكيد من بيانات ترد في مخطوطة (غوطة) ومخطوطة القاهرة، عن مخططاته الأدبيّة، فتشير بعض الكتابات إلى سنتي ٣٥٢ و ٣٥٣ هـ، لكنّ هذا سرعان ما يبطل بذكر سنوات أخرى هي ٣٥٩ و ٣٦٠ و ٣٦١ هـ. فيما يخص أجزاء أخرى. وحتّى يتمّ العثور على دليل آخر، يستحيل في الوقت الحاضر الجزم بحكم نهائيّ حول ما ذكره حاجي خليفة.

لسنا نعرف سوى القليل عن حياة النُّفَرِيِّ، وهذا القليل مستمدّ بمجمله من أقوال شارحه غفيف الدين التلمساني (المتوفى سنة ٦٩٠ هـ). وهما نحن نقتبس أقواله كاملة،

* ناقد من العراق

النُّزْس من بلاد الفرس، عن الخطيب، فإن كان عنى أنه من بلاد الفرس قديماً جاز، فأما الآن فهو من نواحي بابل بأرض الكوفة. قال أبو العتذر: إنما سمي نَفَرُ نَفَرًا لأن نمرود بن كنعان، صاحب النُزور، حين أراد أن يصعد إلى الجبال فلم يقدر على ذلك هبطت النُزور به على نَفَر، فنفرت منه الجبال، وهي جبال كانت بها، فسقط بعضها بفارس فرقاً من الله، فظننت أنها أمر من السماء نزل بها، فلذلك قوله عز وجل: «وإن كان مكروهم لتزول منه الجبال» (إبراهيم: ٤٦). وقال أبو سعد السمعاني: نَفَر من أعمال البصرة. ولا يصح قول الوليد بن هشام الفخمي، وكان من أبناء العجم: حدثني أبي عن جدي قال: نَفَرُ مدينة بابل، وطيسفون: مدينة المدائن العتيقة، والأولمة من أعمال الهند. وذكر أحمد بن محمد الهمداني، قال: نَفَر: كانت من أعمال كسكر، ثم دخلت في أعمال البصرة. والصحيح أنها من أعمال الكوفة. وقد نُسب إليها قوم من الكتاب الأجلاء وغيرهم.

قال عبيد الله بن الحر:

لقد لقي المرأة التميمي خيلنا

فلاقي طعانا صادقاً عند نَفَرَا

و ضرباً يزيل الهام عن سكانه

فما إن ترى إلا صريعاً ومدبراً.

وتذكر مراجع عربية مهمة أخرى «نفر» في المواطن التالية: الطبري: التاريخ، ج ١، ٧٤٧، ٩- ٣٤٢٣ - ٤، ج ٢، ٩٢٩. ابن الأثير: الكامل، تحقيق: تورنبرج، ج ٤، ٢٤٤١، ج ٣، ٣٠٧، ج ٤، ٣٢٢.

البكري: المسالك والممالك، تحقيق: وستنفيلد، ٥٩٧.

و إلى جانب هذا الدليل، يمكن أن نضيف بيّنة أخرى من تذييل مخطوطة (ج)، التي تعزو نسبة إضافية للمؤلف هي: العراقي. فإن لم يكن هذا كافياً، فإننا نقرأ الحكم المثير الآتي لدى التلمساني في شرحه للموقف الأربعين (مخطوطة مكتب الهند، الورقة: ٩٧ ب).

«ثم أخبره أنه الآن ينصرف من بين يديه، وهو قوله. (هو ذا تنصرف). ولفظه (هو ذا) لفظه عراقية | النشرة المصرية وردت: لفظه عواقبه، ولا معنى لها، انظر: ص ٣٤٩ | ولا عجب أن يكتب عراقي باللهجة العراقية، مهما بلغت كتاباته من درجات الاستلهاه والتنزل.

وأخيراً هناك دليل «المسيحيين الشرقيين» الذي يعطينا المعلومات التالية عن نَفَر Naphar أي نَفَر في ج ٢، ١١٦٦:

«نَفَرَا أو نَفَار أو نَفَر أو نِفَر أو نِفَار مدينة أسقفية أو إقليم

محمّد بن عبد الجبار بن الحسن، على هذا تتفق جميع المصادر. لكن نسبته موضع خلاف، ومن المرجح أن مصدر هذا الخلاف وقوع تحريف وخطأ ارتكبه بعض النساخ، فنقل هذا التحريف، وظلّ يُنسخ حتّى أخذ به بعضهم.

وهذه هي صيغة كتابة نسبة المؤلف: النُفْري، النُفْري، النُفْري. ويكشف الفحص الدقيق لصفحة عنوان مخطوطة (غوطة) عن احتمال أن تكون الحركة أو النقطة الموضوعية على الحرف الأخير من النسبة مجرد علامة تزويق وتجميل للخط، في الأصل، فهي نقطة أصغر بكثير وأخفى، مثلاً، من النقطة الموضوعية على الحرف الذي قبله. ولعل صفحة هذا العنوان هي مصدر جميع الأخطاء اللاحقة. فقد وقع ناسخ مخطوطة (ب) (في مكتبة بودليان) ضحية هذا الخطأ في عنوانه. وواصل، هو وناسخ مخطوطة (ت) (في مكتبة بودليان) أيضاً هذا الخطأ في النص، ولكن في مناسبة واحدة فقط. وتقرأ مخطوطة الهند والقاهرة أيضاً نسبه على أنها. النُفْزِي، أما المخطوطتان الأخريان، وهما (ل) (في ليدن) و(م) (في بودليان) فليس فيهما عنوان، وهما تكتبان في العادة. النُفْري، في داخل النص.

يذكر محيي الدين بن العربي اسم المؤلف أربع مرات في كتابه «الفتوحات المكية» ويرد فيه دائماً بصيغة: النُفْري. وعلى هذه الصيغة يتابعه كتاب عرب كثيرون، مثل الشعرائي وحاجي خليفة والقاشاني والذهبي والزيهدي. وعلى حد علمي، لم يتحدث أحد عن النُفْري سوى كاتب مخطوطة برلين (٣٢١٨)، وليس من شك في أن السبب في ذلك لا يخرج عن السبب لدى ناسخي المخطوطات (ب) و(أ) و(ق) و(ر).

ومن بين الدارسين الغربيين، كان «بروكلمان» أول من أثر الاستقرار على صيغة النُفْري، وإن كان يذكر صيغة النُفْري كبديل محتمل. وقد حدّ حذوه «مرغليوث»، الذي رجع إلى مخطوطات أكسفورد، ولم يعترض «تكلسون» على ذلك. لكن «ماستون» أحبا صيغة النُفْري، لذلك لابد من تسوية هذا الخلاف القديم مرة واحدة وإلى الأبد.

ليس من شك في أن نسبة النُفْري تشير إلى قرية «نَفَر» في العراق. هذا ما ينص عليه الجغرافي ياقوت الحموي، والمعجمي الزبيدي، ويعتمد هذا الأخير في هذه النقطة على ابن يعقوب مصدراً له. وعن هذه القرية يقول ياقوت الحموي ما يلي:

«نَفَر: بكسر أوله، وتشديد ثانيه، وراء: بلد أو قرية على نهر

كاثوليكي، ولكن ليس من السهل معرفة موقعها على وجه الدقة. ويمكن العثور على نغرايا والنيل في أكثر من موقع، وكذلك النيل والنعمانية وهدرايا. وهدرايا، التي هي «ديركي»، السريانية، «دوركينا» العربية، مدينة قريبة من سلوقيا. وتقع النعمانية بين بغداد واسط، ومن الواضح أن نهر النيل تقعان في المنطقة ذاتها. [النص باللاتينية.]

وبخصوص النيل يكتب باقوت الحموي ما يلي: «النيل اسم عدد من المواضع، أحدها بكيدة في سواد الكوفة. قرب حلة بني مزيد، يخترقها خليج كبير يتخلج من الفرات الكبير، حفره الحجاج بن يوسف، وسماه بنيل مصر». وقد ورد ذكر النيل مرتين في مخطوطة (ج) لشير في الموضوعين إلى أن بعض الأجزاء من مؤلفات النفري قد كتبت هناك. وهذا دليل إيجابي من درجة عالية جداً.

لقد أعيد اكتشاف نفري في الأزمنة الحديثة. وأفلحت بعثة استكشافية أرسلتها جامعة بنسلفانيا بالقيام بتنقيبات مهمة في الموقع الذي عُنِيَ فيه المكان تقليدياً، ونشر تقرير عن عمل البعثة عام ١٨٩٧ بقلم ج. ب. بيتزن. وقدم لنا التقرير وصفا ممتازا للحالة الحاضرة لنفري، وفيما يلي الفقرة المهمة التي تحمل موضوع نقاشنا:

«تتبن البقايا اليهودية الغزيرة من نفري (n pnr) خلال الحقب البابلية والساسانية والعربية القديمة الدور الذي لعبه هؤلاء في هذا المكان، ولم نجد أي أثر للمسيحيين، لكن المؤرخين العرب، كما ينقل راولنسن، يذكرون أن نفري كانت أسقفية مسيحية في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي».

وكان راولنسن قد طابق مطابقة تامة بين نفري ونيبور منذ زمن طويل حين كتب قائلا:

«في نفري الحديثة قد نتعرف على نوفر (Nopher) التلمودية، ونهير (Nipur) الآشورية التي هي نفري (n) (نهر) (نمرود) وقد حصل إبدال في حرفيها الأخيرين. وكانت شهرة نمرود زائفة دائما في البلاد التي وقعت تحت نفوذ. ويسجل العرب عددا من الأحاديث المتميزة التي لعب فيها دورا بارزا. وليس من شك في أن إطلاق الفلكيين العرب اسم «الجبار» أو «العلاق» على كوكبة «أوريون» إنما جاء من باب تضخيمه وتأليهه. ولم تسفر محاولات مطابقة أخرى عن جدوى كبيرة. لقد رغب راولنسن أن يجد في «نفري» مدينة «بيبيلي» الأغريقية التي ذكرها بطليموس، وكان ذلك مجرد تخمين عشوائي. وطابق أيضا بينهما وبين «كلنة» المذكورة في (سفر التكوين ١٠: ١٠)، غير أن هذه النتيجة أهميت من لدن العموم في

الوقت الحاضر. ويقول راولنسن إن نفري هي نفسها «عفار» أو «أوار» لدى البابليين.

يبقى إذن أن نستخلص أن نفري هي المدينة البابلية المهمة «نفي» بمعنيها، التي سقطت في أزمنة النحس، وكان قد حكمها حكام متتابعين، وظلت مكانتها تتناقص بالتدريج، حتى اختفت، سواء أكان ذلك نتيجة الجذب وحده أم نتيجة كارثة طبيعية، من ذاكرة الناس، ليستعيدوها بعد قرون منطوالة مغامرون جاءوا من المحيط الأطلسي. وهكذا هي مصائر الناس والأمبراطوريات، ترتبط ارتباطاً حميماً وتتقدم تتردماً مطلقاً.

هذه هي نفري إذن. ولا بد أن النفري، إذا سلمنا أنه كان من أهلها أو اتصل بها على نحو ما، قد استلهم من وحي تاريخها الغريب، المنقسم بين مجدها الغابر ووحشتها الحاضرة، إذ لم تعد توجد سهولها التي كانت تضج بالسير المنضب للجيوش الشبيحة ولم تعد معابدها المهذمة مسرحاً لرقصات لا يتذكرها الآن أحد، ولم تعد صيحات أهل أسواقها وخفة سكانها تكسر صفو شوارعها الصامتة. وحين كانت النجوم تسطع خفيفة في الليل، ويعيد حزام «أوريون» الوهاج إلى البال أساطير العلق الذي أوغل في طموحه، كان هذا السائح المتوحد يجد القوة والعزاء في رؤية الله الواحد الحق الذي يعوض حبه عن كل محبوب فإن يفسه هذا العالم، فألى ذكرى تقواه وإخلاصه الذي مازال حياً، نحن الذين عشنا بعد مرور ألف سنة على وفاته، بعد أن بحثنا في مكتبات أوروبا وأفريقيا نهدى الآن هذه الطليعة من كتاباته وترجماتها.

كتابات

استناداً إلى شارحه للتلمساني الذي أتينا على ذكر أقواله كاملة، لم يكن النفري هو المسؤول عن ترتيب «المواقف» ووضعها بهذا التأليف. وقد كرر التلمساني هذا التأكيد ثلاث مرات في سياق شرحه، ودرغم أن هذا الحكم يصدر في الحالات الثلاث لتوضيح وجهة نظر الشارح بأن المقاطع هناك منتزعة من سياقاتها الصحيحة، فإن تكراره يدل بالتأكيد على صدق حكمه. وفي الحقيقة حتى لو لم يصدر هذا القول عن التلمساني، فإننا نجد أنفسنا مسوقين إلى الاعتقاد بأن العمل، كما وصل لنا، لا ينتمي إلى النفري على نحو تام، بل إن شكله الأدبي يدل على تدخل يد أخرى فيه. ولم يكن من الفادر أن يتدخل أتباع الشيوخ المميزين لتحرير كتابات أشياخهم بعد وفاتهم. ومن المستحيل البت ما إذا

كان ابن النفري أو حفيده هو المسؤول في هذه الحالة عن تحرير كتاباته من دون دليل آخر، ولكن من المهم أن نتذكر دائماً أن النفري لم يكلف نفسه عناء جمع كتاباته.

وبالإضافة إلى «المواقف» لدينا كتابات أخرى منسوبة للنفري. ومن بين هذه الكتابات، فإن أكبرها وأهمها هو كتاب «المحاطبات» الذي يرد في ثلاث مخطوطات فقط، هي: (ج) و(ق) و(م). وتتكون هذه الكتابات من سلسلة من الاستلزمات والفتولات المشابهة في مادتها لـ «المواقف»، ولكنها تبدأ بعبارة: «يا عبيدي»، بدلا من عبارة: «أوقفتي وقال لي». ولا يحيط الشك بصحة نسبتها له، إذ يشير إليها النفري نفسه في الموقفتين: ٦٣، الفقرة ١١، و٦٦ الفقرة ١. ولا يمكن المبالغة في تقدير أهمية هذه المادة الإضافية، فإذا كانت «المواقف» تحمل آثاراً واضحة على بصمة تنقيح أدبي، فإن لـ «المحاطبات» مظهراً لا تخطئه العين من صحة الإسناد والبدائية. ولم تتم محاولة وضع ترتيب لهما، بالرغم من أن العناوين في مخطوطة (م) قد أعطيت بصورة: «محاطبات الألياء»، وهذا ما ذكرنا بـ «المواقف».

وتحتوي المخطوطات (ج) و(ق) و(م) على زيادة مقحمة في نص المواقف مباشرة بعد الموقف ٦٣، بعنوان: «محاطبة وإشارة وإيدان الوقت». وأخذنا بظواهر الأشياء من المستبعد أن تسمح نسبتها إليه، فهي عن موضوعه المهدي، وبالرغم من أنها تنسجم في المحتوى والأسلوب مع قطعتين أخريين في نص المواقف فإن من السهل الافتراض بأن القطع الثلاث زيادات أقحمتها يد أخرى، ولم تكن في نص النفري الأصل. ويقوى هذا الافتراض بكون القطعتين في المواقف تقطعان، حيث وردتا، الترتيب الأدبي للنص على نحو لا مبرر له. ولم يكن النفري معنياً بدعاوى المهديّة، لأن ملكوته لم يكن في هذا العالم، بل في العالم الآخر.

وتقدم لنا المخطوطتان (ج) و(م) بعد الموقف ٧٥ موقفاً إضافياً لا تجده في بقية المخطوطات، وهو: «موقف الإدراك». ولا يبدو أن هناك داعياً للشك في صحة نسبته، إذ ليس فيه شيء غريب على النفري. وقد أضفنا هذا الموقف والزيادة المقحمة التي أشرنا إليها في المقطع السابق في آخر النص العربي.

يبيى أن نناقش عنوان الكتاب. سنعرض فيما بعد لمعنى مصطلح الموقف، غير أن من المعقد أن نلاحظ بعض التغييرات الطفيفة في عنوان الكتاب. فالمخطوطات على العموم تسميه «كتاب المواقف» فقط، باستثناء مخطوطة (م) التي تسميه «كتاب المواقف مع الحق على التصوف». ويميل

الكتاب العرب على العموم إلى إطلاق هذه التسمية اللوجيزة عليه، باستثناء ابن العربي الذي يسميه في موضع: «كتاب المواقف والقول»، ونحن نؤثر أن نتابع ما درج عليه كثرة الكتاب العرب ونسميه: «كتاب المواقف».

شهادات عنه

ابن عربي

جاء ذكر النفري أو أحيل إليه خمس مرات في «الفوتوح المكية» كالآتي:

١- «وماً اعتبار الآن الفاصل بين الوقتين، فهو المعنى الفاصل بين الاسمين، اللذين لا يفهم من كل واحد منهما اشتراك، فظهر حكم كل اسم منهما على الانفراد. وهو حد الواقف عندنا: فإن الإنسان السالك إذا انتقل من مقام قد احتكمه وحصله تخلقاً وخلقا وذاقاً، إلى مقام آخر يريد تحصيله أيضاً يوقف بين المقامين. عن حكم المقام الذي انتقل عنه، وعن حكم المقام الذي يريد الانتقال إليه، يعرف في تلك الوقفة بين المقامين، وهو كالأل بين الزمانين، آداب المقام الذي ينتقل إليه، وما ينبغي أن يعامل به الحق. فإذا أبين له عنه، دخل في حكم المقام الذي انتقل إليه على علم. وقد بين ذلك محمد بن عبد الجبار النفري في كتابه الذي سماه بـ «المواقف والقول» وقفت على أكثره. وهو كتاب شريف يحوي على علوم آداب المقامات. يقول في ترجمة الموقف اسم الموقف. يقول في انتقاله إلى «موقف العلم» - مثلاً - وهو من جملة مواقف في ذلك الكتاب. فقال: موقف العلم، ثم قال: أوقفتي في موقف العلم، وقال لي: يا عبيدي، لا تأتمر للعلم، ولا خلقتك لتدل على سواي... إلى أن ينتهي إلى جميع ما يوقفه الحق عليه. فإذا عرف حينئذ، يدخل إلى ذلك المقام. وهو يعرف كيف يتأدب مع الحق في ذلك المقام... فهذا هو الآن الذي بين الصلاتين»

(طبعة القاهرة، ١٢٩٣، ج ١، ص ٥٥٥، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج ١، ص ٤٨٦).

٢- «وماً من اعتبار المرض بالعالم، فهو المذهب الذي ينطلق عليه اسم مرض، وهو مذهب محمد بن عبد الجبار النفري، صاحب المواقف من رجال الله» (طبعة بولاق، ج ١، ص ٧٧١، ط بيروت، ج ١، ص ٧٣٩)

٣- «والواقفية أرباب المواقف، مثل محمد بن عبد الجبار النفري، وأبي يزيد البسطامي. قال ١ واصفاً التوبة: هي غيبية، آثارها حسية» (ط بولاق، ج ٢، ص ١٨٧، ط إحياء، ج ٢، ص ١٣٩).

٤- «واعلم أنه ما من منزل من المنازل، ولا منزلة من المنازل، ولا مقام من المقامات، ولا حال من الحالات، إلا وبينهما برزخ يقف العبد فيه يسمى: الموقف. وهو الذي تكلم فيه صاحب «المواقف» محمد بن عبد الجبار النعماني - رحمه الله - في كتابه المسمى بـ «المواقف»، الذي يقول فيه: أوقفني الحق في موقف كذا. فذلك الاسم الذي يضيفه إليه هو المنزل الذي ينتقل إليه أو الحال أو المنزلة، إلا قوله: أوقفني في موقف وراء المواقف. فذلك الموقف مسمى بغير اسم ما ينتقل إليه. وهو الموقف الذي لا يكون بعده ما يناسب الأول. وهو عندما يريد الحق أن ينتقل من المقام إلى الحال، ومن الحال إلى المقام، ومن المقام إلى المنزل، ومن المنزل إلى المنازل، أو من المنازل إلى المقام.

وفائدة هذه المواقف أن العبد إذا أراد الحق أن ينتقل من شيء إلى شيء يوقفه ما بين ما ينتقل عنه وبين ما ينتقل إليه، فيعطيه آداب ما ينتقل إليه، ويعلمه كيف يتأدب بما يستحقه من ذلك الأمر الذي يستقبله. فإن للحق آداباً لكل منزل ومقام وحال ومنزلة، إن لم يلزم الآداب الإلهية العبد فيها، وإلا طرد. وهو أن يجري فيها على ما يريده الحق من الظهور بتجليه في ذلك الأمر أو الحضرة من الإنكار أو التعريف. فيعامل الحق بأداب ما تستحقه. وقد ورد الخبر الصحيح في ذلك في تجليه سبحانه في موطن التلييس، وهو تجليه في غير صور الاعتقادات، فلا يبقى أحد يقيه، ولا يقربه، بل يقولون إذا قال لهم: أنا ريكم: نعوذ بالله منك. فالعارف في ذلك المقام يعرفه. غير أنه قد علم منه، بما أعلمه، أنه لا يريد أن يعرفه في تلك الحضرة، من كان هنا مقيد المعرفة بصورة خاصة يعيده فيها. فمن أدب العارف أن يوافقهم في الإنكار، ولكن لا يلتفت بما تلفظوا به من الاستعاذة منه، فإنه يعرفه. فإذا قال لهم الحق في تلك الحضرة، عند تلك النظرة: هل كان بينكم وبينه علامة تعرفونه بها؟ فيقولون: نعم. فيتحوّل لهم سبحانه في تلك العلامة، مع اختلاف العلامات. فإذا رأوها، وهي الصورة التي كانوا يعبدونها فيها، حينئذ اعترفوا به. ووافقهم العارف بذلك في اعترافهم، أدباً منه مع الله وحقيقة، وأقرّ له بما أقرت الجماعة.

فهذه فائدة علم المواقف. وما ثم منزلٌ ولا مقامٌ - كما قلنا - إلا وبينهما موقف، إلا منزلاً من حضرتان أو مقامان أو حالان أو منزلتان للصحيح في كل هذه الحالات الاستثناء بالنسب: منزلاًين... إلخ. كيف شئت قل، ليس بينهما موقف، وسبب ذلك أنه أمر واحد، غير أنه يتغير على السالك حاله

فيه، فيتحيل أنه قد انتقل إلى منزل آخر، أو حضرة أخرى، فيحار لكنه لم يَرِ الحق أوقفه، والتغيير عنده حاصل، فلا يدري هل ذلك التغيير الذي ظهر فيه هو من انتقاله في المنزل، أو انتقاله عنه. فإن كان هناك عارف بالأمر عرفه، وإن لم يكن له أستاذ بقي التلييس. فإنه من شأن هذا الأمر أن لا يوقفه الحق، كما فعل معه فيما تقدّم، وكما يفعل معه فيما يستقبل. فيضاف السالك من سوء الأدب في الحال الذي يظهر عليه، هل يعامله بالأدب المتقدم، أم له أدب آخر؟ وهذا لمن أوقفه الحق من السالكين.

فإذا لم يوقفه الحق في موقف من هذه المواقف، ولم يعطه الفصل بين ما ينتقل إليه وعنه، كان عنده الانتقالات في نفس المنزل الذي هو فيه. فإنه ما ثم عند صاحب هذا الذوق إلا أمر واحد، تكون فيه الانتقالات، وهو كان حال المنزلي، صاحب «المقامات»، وعليها بنى كتابه المعروف بـ «المقامات»، وأوصلها إلى مائة مقام في مقام واحد، وهو المحبة. فمثل هذا لا يقف ولا يتحير، ولكن يفوته علم جليل من العلم بالله وصفاته المختصة بما ينتقل إليه، فلا يعرف المناسبات من جانب الحق إلى هذا المنزل. فيكون عنده علم إجمال، قد تضمنه الأمر الأول عند دخوله إلى هذه الحضرات. ويكون علم صاحب المواقف علم تفصيل، ولكن يعنى عنه ما يفوته من الآداب، إذا لم تقع معه، وتجهل فيه، ولا يؤثر في حاله، بل يعطي الأمور على ما ينبغي، ولكن لا يتنزل منزلة المواقف. ولا يعرف ما فات، فيعرفه المواقف، وهو لا يعرف المواقف.

فلهذا المنزل الذي نحن فيه موقف يجهل، بل يحار، فيه صاحب المواقف، لأن المناسبة بين ما يعطيه الموقف الخاص به وبين هذا المنزل بعيدة مما بنى المنزل عليه. وكذلك الذي يأتي بعده، غير أن النازل فيه، وإن كان حائراً، فإنه يحصل له من الموقف في تلك الوقفة، إذا ارتفعت المناسبة بين المنزل والوقفة، أن المناسبة ترجع بين الوقفة والنازل، فيعرف ما تستحقه الحضرة من الآداب مع ارتفاع المناسبة، فيشكر الله على ذلك.

فصاحب المواقف متعوب، لكنه عالم كبير. والذي لا موقف له مستريح في سلوكه غير متعوب. وربما إذا اجتمعوا، ورأى من لا موقف له حال من له المواقف، ينكر عليه ما يراه فيه من المشقة، ويتخيل أنه لونه في المرتبة. فيأخذ عليه ذلك، ويعتبه فيها، ويقول له: الطريق أهون من هذا الذي أنت عليه، ويتشجّع عليه، وذلك لجهله بالمواقف. وأما صاحب المواقف

فلا يجله، ولا ينكر عليه ما عامله به من سوء الأدب، ويحمله فيه، ولا يعرفه بحاله، ولا بما فاتته من الطريق. فإنه قد علم أن الله ما أراد به بذلك، ولا أمّله، فيقبل كلامه. وغايته أن يقول له: يا أخي سلمّ اليّ حالي كما سلمت إليك حالك، ويتركه. وهذا الذي نبهتكم عليه من أنفع ما يكون في هذا الطريق لما فيه من الحيرة والتلبّيس، فافهم (ط بولاق، ج ٢، ص ٨٠٥، ط بيروت، ج ٢، ص ٥٩٩).

٥- في هذه الفقرة يشير ابن عربي إلى «صاحب المواقف» في موضوع قول الصوفي «قال لي، وقلت له»، إذا «لم يروا في الوجود غير الله» (ط بولاق، ج ٢، ص ٨٢٧، ط بيروت، ج ٢، ص ٦١٤).

الشعراني

الطبقات الكبرى، ج ٨، ص ١٧٥ (ط القاهرة ١٣٤٣ هـ/ ١٩٢٥ م).

«الشيخ محمد بن عبد الجبار النُّفُري رحمه الله: كان من أهل القرن الرابع، رضي الله عنه، ولكن هكذا وقع لنا ذكره، وإن كنّا لم نلتزم ذكرهم على ترتيب الزمان. وكان له، رضي الله عنه، كلام عالٍ في طريق القوم «المتصوفة»، وهو صاحب «المواقف». نقل عنه الشيخ محيي الدين بن العربي، رضي الله عنه، وغيره وكان إماماً بارعاً في كل العلوم. ومن كلامه رضي الله عنه في «المواقف» يقول الله عزّ وجل: «كيف لا تجزّ قلوب العارفين؟ وهي تراني أنظر إلى العمل، فأقول لسيّئه كن صورة تلقى بها عاملك، وأقول لحسنه: كن صورة تلقى بها عاملك».

وكان يقول: «قلوب العارفين تخرج إلى العلوم بسطوات الإدراك، وذلك كفرها، وهو الذي ينهاها الله عنه». وكان يقول، كأنّ الحقّ تعالى يقول: «إذا تعلق العارف بالمعرفة وادّعى أنّه تعلق بي، هرب من المعرفة، كما هرب من النكرة».

وكان يقول: كأنّ الحقّ تعالى يقول لقلوب العارفين: «أنصتوا، واصمتوا، لا لتعرفوا، وإن ادّعيتم الوصول إليّ فأنت إفتنم! في حجاب بدعواكم، ووزن معرفتكم كوزن ندكم. فإن عيونكم ترى المواقف، وقلوبكم ترى الأبد. فإن لم تستطيعوا أن تكونوا من وراء الأقدار، فكونوا من وراء الأفكار».

وكان يقول: «التفتوا الحكمة من أفواه الغافلين عنها، كما تلتقطونها من أفواه العامدين لها. فإنكم ترون الله وحده في حكمة

الغافلين، لا في حكمة العامدين». وكان يقول:

«حقّ المعرفة أن تشهد العرش وحملته، وما حواه من كل ذي معرفة يقول بحقائق إيمانه: ليس كمثله شيء، وهو، أي العرش، في حجاب عن ربّه. فلو رُفع الحجاب لاحترق العالم بأسره في لمح البصر، أو أقرب». وكان يقول:

«لا تفارق مقامك، [أو] ايمد بك كل شيء. وليس مقامك إلا رؤيته تعالى. فإذا دمت على رؤيته، رأيت الأبد بلا عبارة. إذ الأبد لا عبارة فيه، لأنّه وصف من أوصاف الله عزّ وجل. لكن لمّا سبّح الأبد، خلق الله من تسبيحه الليل والنهار». وكان يقول:

«إنّا اصطفت أخصاً، فكُن معه فيما أظهر، ولا تكن معه فيما أَس. فإنّ ذلك من دونك س، فإن أشار إليه فأشّر إليه، وإن أفصح به فأفصح عنه».

وكان يقول، كأنّ الحقّ تعالى يقول: «اسمي وأسمائي عندك ودائعي، لا تخرجها، فأخرج من قلبك، فإذا خرجت من قلبك، عبّد ذلك القلب غيري، وأكرمني بعد المعرفة، وجعدي بعد الإقرار، فلا تخرت [تخبر] باسمي، ولا بمعلوم اسمي، ولا تحدث من يعلم اسمي، ولا بأنك رأيت من يعرف اسمي، وإن حدثك عن اسمي، فاسمع منه، ولا تخبره أنت». وكان يقول:

«علامة الذنب الذي يقضب الله عزّ وجلّ أن يُعقّب صاحبه الرغبة في الدنيا، ومن رغب فيها فقد فتح باباً إلى الكفر بالله عزّ وجلّ، لأنّ المعاصي بريد الكفر. وكل من دخل ذلك الباب، أخذ من الكفر بقدر ما دخل». والله تعالى أعلم. وقد ذكرنا جملة صالحة من كلامه في «مختصر المواقف»، والله تعالى أعلم.

حاجي خليفة

كشف الظنون (تحقيق: فلوجل، ج ٥، ص ٢٣٥، ت ١٣٣٥) «المواقف» في التصوّف للنفري، وهو الشيخ محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، الصوفي، توفي سنة ٣٥٤ هـ. وعليه شرح للتلمساني (عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله) الأديب، الصوفي، توفي سنة ٦٩٠ هـ. ويأتي الشرح بعد المتن، وأوّل الحمد لله رب العالمين. ويبدأ بشرح موقف الغر. [الغز].

القاشاني

لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، مادة «موقف»:

«الموقف هو نهاية كل مقام، وهو استيفاء حقوق المراسم، كما بيّنت هنا. وهو مقام الموقف أيضاً: الذي هو الحبس بين المقامين، لأن غرض الصوفي من الاتحاد هو ما يبقى فيه من إصلاح المقام الذي حصل فيه الترقّي، وأيضاً لأن غرض استيفائه هو ما يحتاجه عند دخول المقام الذي يحصل فيه الترقّي. والمواقف: جمع موقف، وهو موضع الوقفة، كما بيّنت. وقد جمعت هذه المواقف في كتاب اسمه: «المواقف النُفُريّة»، منسوب للشيخ محمد بن عبد الجبار النُفُري، جمع فيه المقامات من خلال الوقوف بين مقامين. لهذا السبب عنون كل مقطع منه بهذه الكلمات: أوقفني وقال لي».

الذهبي

المشبه (نكره دي غوييه: دليل المخطوطات الشرقية في ليدن)

النُفُري، محمد بن عبد الجبار، صاحب «المواقف» والادعاءات والبدع.

الحكمة الصوفية

أهم ما يتسم به فكر النُفُري هو مذهبه في الوقفة. وقد مرّ بنا التأويل الذي نسب ابن العربي لهذا المصطلح الفني: غير أن النُبذة المقتنة فيه مستمدة إلى حد كبير من التمعن في القطع التي يحاول فيها النُفُري نفسه أن يوضح ما المقصود بالوقفة. والموقف الثامن بمجمله هو بالطبع الشاهد الكلاسيكي على موضوع الوقفة، وينصرف اهتمام القارئ انصرافاً كاملاً لذلك الموقف، لأنه يحتوي على جوهر تعاليم النُفُري.

الوقفة

الوقفة ينبوع العلم، حيث يستمد الوقاف علمه من تلقاء نفسه، بينما يستمدّه غير الوقاف من غيره. وللوقفة مطلع على كل علم، وليس لعلم عليها مطلع. الوقفة روح المعرفة، والمعرفة روح الحياة. فالوقفة عمود المعرفة، مثلاً أن المعرفة عمود العلم. في الوقفة تحترق المعرفة مخلماً يحترق العلم في المعرفة. والوقفة وراء البعد والقرب، والمعرفة في القرب، والعلم في البعد. لأن الوقفة حضرة الله، والمعرفة خطاب، والعلم حجاب. إذن لدينا: الوقفة [المعرفة] العلم.

الوقفة باب الرؤية، وهي تحقق من رِق الدنيا والآخرة. إنها نور الله الذي لا يجاوره الظلم. إنها يد الله الطامسة التي ما أتت على شيء إلا طمسته، ولا أرادها شيء إلا أحرقته. إنها

أيضاً روح الله التي من حملته بلغ إليه. لكنها، مع ذلك، لا تنفسي إلى الله كما لا تنفسي المعرفة إليها، ولا العلم للمعرفة. لأنها جوار الله، والله غير الجوار. ولو صلح لله شيء صلحت الوقفة، ولو أخبر عن الله شيء، أخبرت الوقفة. الوقفة تصحو الخواطر بمنزومتها وتعزّف الأقدار، إنها نار السوى، ونار الكون. إنها انبثاق من الحرف، ونار تحرق المعرفة، لأنها تبين أن المعرفة سوى. الوقفة تنفي ما سواها، كما ينفي العلم الجهل. وبينما ترى المعرفة الله ونفسها، ترى الوقفة الله فقط المعرفة حد ما يقال، والوقفة وراء ما يقال. لو خرج الصوفي عن الوقفة التي تقريه من الله، لانتبهته المكونات. إن الوقفة مستحيلة حقاً، ما دام للسوى جانب، لكنها توضح حد السوى، حتى يخرج الصوفي عن السوى.

الواقف

لا يصلح الوقاف على العلماء، ولا تصلح العلماء عليه. والعارف يشك في الواقف، ولا يقدر قيمته حق قدرها، لكن الواقف لا يشك في العارف. والواقف وحده يجمع بين العلم والحكم، لأنه يرى العلم ولا يروقه الحسن، ولا يروعه الدرع. وكل واقف عارف، وما كل عارف واقف. يخبر الواقف عن الله، ويخبر العارف عن المعرفة. وقلب الواقف على يدي الله، وقلب العارف على يد المعرفة. والعارف ذو قلب، والواقف ذو رب. وإذا نزل الابلاء تخطى الواقف، ونزل على معرفة العارف وعلم العالم. والعالم في الرق، والعارف مكاتب، والواقف حر. لأن الواقف فرد والعارف مزدوج، والعارف يعرف ويعرف، والواقف يصرف ولا يُعرّف. والعالم يرى علمه ولا يرى المعرفة، والعارف يرى المعرفة ولا يرى الله، والواقف يرى الله ولا يرى سواه. يخبر العالم عن العلم، ويخبر العارف عن المعرفة، ويخبر الواقف عن الله. يخبر العالم عن الأمر والنهي وفيهما علمه، ويخبر العارف عن حق الله وفيه معرفته، ويخبر الواقف عن الله وفيه وقفته. يرى الواقف ما يرى العارف في معرفته، ويرى العارف ما يرى العالم في علمه. إذا وقف الإنسان بالله أعطاه الله العلم فكان أعلم به من العالمين، وأعطاه المعرفة فكان أعرف بها من العارفين، وأعطاه الحكم فكان أقوم به من الحاكمين. يرى العارف مبلغ علمه، والواقف وراء كل حد ومبلغ. لأن للعارف أخبار الله والواقف وجهه.

لا يستقر الواقف عند شيء حتى يصل الله، فلا يتسع له شيء، ولا ينسجم معه شيء. لو تعلق قلبه بالسوى، فلن يكون

المتعلقة بالسوى. والمعارف التي تثبت بالواسطة تحوها
الواسطة.

العارف

لا يصلح العارف لحضرة الله، لأن سراته بنت قصورا في
معرفة، فهو كالملاك لا يحب أن يزول عن ملكه. والوقفة
ميثاق الله على كل عارف: إذا عرف هذا الميثاق خرج من
المعرفة إلى الوقفة، وإن لم يعرف امتزجت معرفته بجهة
ومعرفة لم لم يقف حاسرة، تماما كما أن علم من لم يعرف
غير مفيد. العارف يستدل بالله، والعالم يستدل على الله. ولا
يذنب العارف إلا في حال معرفته: فإن لم يدم فهو منكر، وإن
لم ينصر الله فهو منكر. المعرفة خطاب الله، وحكومة
العارف خطابه، وحكومة الواقف صمته، وحكومة العلم
علمه. ترى قلوب العارفين الأبد، وترى عيونهم الموافيت
أرواحهم لا كألأرواح، وأجسامهم لا كأجسام.

العلم

العلم حجاب الله، لأنه حجاب الرؤية. فهو حجة الله على كل
عقل، فالحقل فيه يثبت: ولكن إن انحصر العلم لم يكن علما.
العلم باب الله، ولكنه يفصل عن الله أيضا حين ينادي على
العابد بجوامعه في صلاته. العلم أضر من الجهل على من
يرى الله، لأنه وما ينطوي عليه في غياب، لا في رؤية. ليس
للعلم مطلق على الله، ولا متعلق به. ونوره يضئ الصوفي
لذاته، لا عن الله. تبقى الفواطر والمخاطر ما بقي العلم: لأنه
ملقى في الحرف، ولأنه معدن الحرف، والأسم معدن العلم.
العلم مجرد واسطة، والوسائط يجب أن تطرح جانبا مع
المعارف في الطريق إلى الحق، لأن المتصوف، إذا انقاد لهما،
فقد يهوي بالعلم، وقد تنقلب المعرفة به إلى نكرة. صاحب
الرؤية يفسد العلم، كما يفسد الخُل العسل. العلم الذي يرى
فيه الصوفي الله هو السبيل إليه، والعلم الذي لا يراه فيه هو
حجاب فاتن، لا طريق فيه يفضي إلى الله. حين يرى الصوفي
الله، يرى العلم والمعرفة طردا من حضرته، فلا يرى الله، ولا
ينتفع بعلمه. ومن لم يستقر في الجهل لم يستقر في العلم.
ومن لم يستقر بالجهل من العلم لم ير الحق. العلوم كلمات من
كلمات الله: مبلغ حدها الجزاء، فله في العلوم بيت، يتحادث
منه مع العلماء.

العالِم

العالِم يستدل على الله، لكن كل دليل يستدل به إنما يدل على

واقفا، ولو كان السوى في قلبه، فلن يكون دائما. لأن الواقف
وحده هو الدائم، والدائم وحده هو الواقف. ولا يعرف الواقف
الجزاء، لذلك ليس بينه وبين الله حجاب. والواقف بحضرة
الله يرى المعرفة أصناما هكذا في الترجمة الانجليزية، وفي
الأصل العربي: أصنافا، ولعله خطأ طباعي) ويرى العلوم
أزلاما. يموت جسم الواقف ولا يموت قلبه. ولا يرى حقيقة إلا
الواقف. وهو وحده الذي يدنو من معرفة الله، لأن الله لن
يعرف أبدا معرفة كاملة. ويكاد الواقف يفارق حكم البشرية،
ولا يتألف به الزمان والحدثان. وهو قد عبر صفة للكون فما
يُحكم عليه. فليس للكون حكم عليه، إذ لا يستقر في الكون، ولا
الكون فيه. ولو انفصل عن الحد شيء انفصل الواقف. لأنه لا
يقبله الغيار (لا يؤثر فيه التغير) ولا تزججه المأرب. وقد
يوجد فيه كل شيء، ولا يوجد في شيء، وهو أقرب إلى الله من
كل شيء.

لقد أصبحنا الآن في وضعية مناسبة لمراجعة أحكام
النغري عن المعرفة والعلم، ومعهما أوصافا للمعارف والعالم

المعرفة

رأس المعرفة حفظ الحال الروحي للصوفي، وكل ما يجمعه
على المعرفة فهو من المعرفة. والمعرفة لسان الفردانية، إذا
نطق محا ما سواه، وإذا صمت محا ما تعرف. والعلم باب
الله، والمعرفة بوابه. العلم عمود لا يقله إلا المعرفة،
والمعرفة عمود لا يقله إلا المشاهدة. لذلك تبقى المعرفة ما
بقي خاطر: أول المشاهدة نفي الخاطر، وآخرها نفي
المعرفة. المعرفة نار تأكل المحبة، لكنها أيضا تأكلها نار
الوقفة، التي تشهد أن المعرفة سوى. إذا رأى الصوفي الله،
رأى العلم والمعرفة نفيًا عن الله، وإذا حملهما في طريق إلى
الله، اعترضته الدنيا والآخرة، وإن كان طريقه فيهما
حبسه. المعرفة بلاه الخلق خصوصه وعمومه، وفي الجهل
نجاة الخلق عمومه وخصوصه. كل أحد تضرع معرفته، إلا
من وقف بالله في معرفته. المعرفة التي لا جهل فيها معرفة
لا معرفة فيها. لكن المعرفة التي لا جهل فيها لا تبدو، تماما
كما لا يبدو جهل لا معرفة فيه. وإذا تعرف الله إلى قلب أفناه
عن جميع المعارف. فالمعرفة إذا حضرت، غابت الحاجة.
أول ما تأخذه للمعرفة من المعارف كلامه. ذلك أن آية
المعرفة ألا يسأل العارف الله عنه ولا عن كلامه، بل يزهو
في كل معرفة فلا يبالي بعد معرفته بمعرفة سواه. كل من
يحاول أن يخلق معرفة الله على معرفة السوى فهو منكر.
لأن المعارف المتعلقة بالسوى نكرات، قياسا بالمعارف غير

نفسه، لا على الله. وما لم يتوقف العالم ويفتر، فإنه جاهل، وإن لم يزل كل عالم، لم يزل كل جاهل. والعلماء على خلافة أنواع: عالم هداة في قلبه، وعالم هداة في سمعه، وعالم هداة في تعلمه. والعلماء يدلون على طاعة الله، لا على رؤية الله. لنظمتان كثيراً ما يقابل بينهما النفري، وهما الرؤية والغيبة. وقد جمعنا هاهنا أهم المقاطع التي يشير فيها النفري إلى هاتين الحالتين.

الرؤية

باب الرؤية هي الوقفة، وإن خرج الواقف من رؤية الله احترق. وذكر الله، في أثناء رؤيته، جفاء، فكيف برؤية سواه، أم كيف يذكره مع رؤية سواه. إن يبقى الصوفي في رؤية الله، حتى يخرج من الحد والمحدود (أو من الحرف والحروف)، ويرى حجاب الله رؤية، ورؤيته حجاباً. مقام الصوفي هو الرؤية، وما لم يقف في الرؤية تخطفه كل كون. الرؤية وصل بين الصوفي والأشياء، والغيبة تجديد الوصل. رؤية الله تثبت القلب وتمحو الكون والوجود، وبالرؤية تكتمل هوية الذات والموضوع. الرؤية باب الحضرة، فبالرؤية يقبض الله الأسماء ويمحوها في الحضرة. من يز الله يفتر غنى لا ضد له. لا صمت، في الرؤية، ولا نطق، ولا إضحاء ولا ظل. الرؤية أن يرى العبد الله في كل شيء، والغيبة أن لا يراه في شيء. تنتمي الرؤية إلى الخصوص، وتنتمي الغيبة إلى العموم: فالغيبة هي الدنيا والآخرة، والرؤية لا هي الدنيا ولا الآخرة. محرم على العبد أن يسأل الله في الرؤية، إلا أن يقول للشيء «كن» فهوكن. إذ لو سكن الإنسان على الرؤية طرفة عين لجوزته الله على كل ما أظهره وأثاء سلطان عليه. رؤية الدنيا توطئة لرؤية الآخرة، ومن لم ير الله في الدنيا لن يراه في الآخرة.

الغيبة

الغيبة قاعدة ما بين الرب والعبد في إظهار الصوفي، وهي تكمن في أن لا يرى الله في شيء، وفي اعتبار الله مثبتاً للإظهار، به يراه ويرى الإظهار. ما من عزاء في غيبة الله، إذ لو جاء الكون كله لتعزى المتصوف في غيبة الله، وسمعه المتصوف وأجابه، فلن يرى الله. من يسأل الله في الغيبة كمن لا يعرفه، حقاً أن الله أباح للمتصوف مسأله في الغيبة، ولكن فقط لحفظه في رؤيته. يطغى كل شيء على العابد في الغيبة، ويسع العلم كل شيء في الغيبة، لكن العلم لا ينفع حاملة الغيبة والنفس كفرسي رهان، وإذا بنت الغيبة

هدمت الرؤية. غيبة الحق التي لا تعد بالرؤية هي حجاب، لأن الغيبة حجاب لا ينكشف. الغيبة سجن المؤمن في الدنيا والآخرة، ففي الدنيا هي وعيد لله، وفي الآخرة هي احتجاب يبقى ما بقيت المطالبة من الحق ومن العبد. وأخيراً، فالغيبة هي وطن ذكر، لأنها المسرح الذي يذكر فيه العبد الرب كما يحب الرب، وإذا خرج العبد في الغيبة عن ذكر الرب، غلبه كل شيء، وإن ينصره الله.

كثيراً ما يناقش النفري طبيعة الغير الذي يساويه بالباطل، ويطلق عليه مختلف الأنفاظ مثل (السوى) و(الغير) و(الحرف) (وجمعها: حروف) و(الكون). وستوضح مجموعة المقاطع التالية المأخوذة من نصوصه مذهب الصوفي في هذه القضية.

السوى

إن لم يظفر العبد بالحق فإنه سيظفر به سواه، وإن يظفر العبد بوقفة ما بقي عليه جاذب من السوى. والجمع بين السوى والمعرفة يعني محو المعرفة وإلحاق السوى: لكن إذا ذكر العبد الحق مرة، محاً الحق ذكر السوى كل مرة. يجب أن يذهب الصوفي عنه وجد السوى بالمجاهدة، إذ لا يمكن أن يجاور الحق وجد سواه. يجب أن يخلي الصوفي بيته من السوى، وأن يخلي وجهه وقلبه، حتى يخرج السوى، فإذا خرج فضحك نعاء. فإن تبع السوى الصوفي، وإلا تبعه الصوفي. وإذا تم الجمع للصوفي من خلال السوى، فإن جمعه في الحقيقة فرق. العبد عبد السوى ما رأى له أثراً. ومن التزم بحقوق الإيمان بالله، وكلم سواه، فقد كفر. فالكون كله سواه، فالسوى كله حروف، والحرف كله سوى. والعبد المخلص له هو من يتحرر من السوى، والعبد الأمين هو الذي يرد السوى إليه. ومن لم يجب دعوة سواه كتبه الحق جليساً له. والسوى، عند رؤية الحق، كله ذنب، وفي غير الرؤية كله حسنة. ومن استغنى بشيء سوى الله فقد افتقر بما استغنى به.

الغير

إذا رأى الصوفي غير الله فإنه لم ير الله، لأن الغير كله طريق للغير. وإذا عرف الله الصوفي على السوى فإنه أجهل الجاهلين، إذ ليس ثم غير الله. ورؤية غير الله تعني تولية: لكن ذلك الجزء من الصوفي الذي يعرف الله لا يصلح على غيره. والعمل الذي أريد به وجه الله فذلك له، والعمل الذي أريد به غيره فذلك لغيره. وإذا خرج الله من قلب عبد ذلك

القلب غير الله. لكن ولي الله لا يسعه غير الله، لأن الله لم يردّه لغيره. وإذا أجاب الله نداء الصوفي فقد أصمّه عن نداء غيره ما بقي، وإن اختار الصوفي غير الله غاب عنه الله.

الحرف

الحرف خزانة الله، فمن دخلها فقد حمل أمانته؛ والحرف نار الله، وقدره (هكذا يقرؤها أربري، ويترجمها بـ value) ولعل قراءتها الصحيحة هي: قدره؛ وأمره وخزانة سرّه. كل نطق يظهر، فقد أثاره الله وحروفه ألفتّه: لأن الله ألف بين كل حرفين بصفة من صفاته، فتكوّنت الأكوّان بتأليف الصفات لها. فالذين عند الله لا يفهمون حرفاً يخاطبهم، لأن الله أشدهم قيامه بالحرف، فلا يرونه إلا آلة وواسطة. والحرف الذي تكوّن به الحروف لا يستطيع محامد الله، ولا يثبت لمقامه: ولو اجتمع النطق كلّ في حرف، وتعلّق ذلك الحرف بالله، لما بلغ كنه حمده، ولا حمل رؤية قريبه. وما أرسل الله العبد إلى الحرف إلا ليقبّس حرفاً من حرف كما يقبّس ناراً من نار. فإذا خرج العبد من الحروف فقد نجا من السحر. وهذا الخروج عن الحرف خروج عن الاسم والمسميات وعن كل ما بدا، ولذلك فهو يفضي إلى الصحبة الكاملة. وإن يقف الصوفي في رؤية الله حتى يخرج عن الحرف والمحروف. الحرف حجاب: والعلم حرف، والمعرفة حرف، وإن يفلح المتصوّف ما لم يخلّف الحرف وراء ظهره. لأن الشك يسكن في الحرف، والكيف يسكن في الحرف، فالحرف فيّ إبليس. الحرف لا يعرف الله، والله يخاطب الحرف بلسان الحرف، والحرف أعجز من أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عن الله؟ الحرف دليل إلى العلم، لكنه لا يلج الجهل: فالعلم في الحرف، ومن أجله يُنحت الحرف في دهليز الله.

والولي لا يسعه حرف. إذا ثبت الحرف للصوفي، فما هو من الله، ولا الله منه. والحرف لا يلج الحضرة، وأهل الحضرة يعبرون الحرف ولا يقفون فيه. الخارجون عن الحرف هم أهل الحضرة، والخارجون عن أنفسهم هم الخارجون عن الحرف. والله أقرب من الحرف وإن نطق، وأبعد من الحرف وإن صمت، لأنّه ربّ الحرف والمحروف والأسماء نور الحرف، والمسمّى نور الأسماء.

الكون

الكون موقف، وكل جزئية من الكون موقف: والكون كله سوى، إذا أجابه الصوفي عذبه الله، ولم يقبل منه ما جاء به.

ومن تعلّق بالكون عرض له الكون. ولكن إذا أقام الصوفي عند الله اجتاز الكونية، لأن رؤية الله تمحو الكون. والوقف حقاً نار الكون. لأن الواقف إذ لا يستقرّ على كون يعبر صفة الكون. والكون كله لا يسع عطائها الله. لم يدرك الكون فهم تكوينه، ولن يدركه، وإذا جمل الصوفي الكون طريقاً من طرقاته لم يزيده الله منه براه، لأن الزاد لا يأتي من الطريق. الكون كالكرة والعلم كالميدان. فـ «أنت»، أعني: فكرة المخاطب، هي معنى الكون كلّ.

أخيراً، من المفيد أن نجتمع معاً المقاطع التي تلقى الضوء على المذهب الخاص بالنفري عن المعنى والاسم والحروف. إذ غالباً تكون الجمل المنفصلة عن بعضها غير مفهومة، لكنها إذا جُمعت وقوبلت كوّنت فلسفة صوفية مثيرة ودقيقة.

المعنى

«أنت» هي معنى الكون كلّ. معنك أقوى من السماء والأرض، معنك يبصر بلا طرف، ويسمع بلا سمع، لا يسكن الديار ولا يأكل من الثمار، ولا يجنّه الليل، ولا يسرح بالنهار. معنك لا تحيط به الأبواب، ولا تتعلّق به الأسباب. لأنه المعنى الذي خلقه الله، والله من ورائه. يريد الله أن يبدي خلقه ويظهر ما يشاء فيه، لذلك يظهره يدعو إلى نفسه، ويحجب عنه، ويحضر بمعنويته، ويغيب عن موقفه. لأن الله أظهر كل شيء، وجعل الترتيب فيه حجاباً عن معنويته، وصير الحد فيه حجاباً عن مراده فيه. كلّ معنوية معنأة إنما معنيت لتصرف، وكل ماهية مهابة إنما أمهنت لتخترع. مصحوب كلّ شيء غالب حكمه، وحكم كلّ شيء راجع إلى معنويته، ومعنوية كلّ شيء ناطقة عنه، ونطق كلّ شيء حجاباً إذا نطق.

لكل شيء من الظواهر حكم وصف انفصل عنه، وبقي الوصف وصفاً والحكم حكماً. حتى يمكن اعتبار الوجود على نوعين: فوقيّ، وتحتيّ، والأرواح والأنوار في الفوقية، والأجسام والظلم في التحتيّة. ينتمي الكل إلى الفوقية، ولكنه حين يقترن بالإنسان ينتمي إلى التحتيّة. وتنتمي «الأنية» و«الهوية» إلى الكل: فقد أظهر الله الظواهر بالمعنوية، وفيها العوالم البتئية، ثم بدا للبتئية فأفناها، فلم يبق إلا المعنوية. وتنتمي المعنوية إلى الفوقية، وموضع الإنسان بين الروحي والتبتي.

لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء، فانهب عن

الأسماء تذهب عن المعاني، وبذلك تصلح لمعرفة الله. إن خرجت من معنائه، خرجت من اسمك، وإن خرجت من اسمك وقعت في اسم الحق. والسوى كله محبوس في معناه، ومعناه محبوس في اسمه، فإذا خرجت من اسمك ومعناه، لم يكن لمن حبس في اسمه ومعناه سبيل عليك. لكل شيء اسم لازم: ولكل اسم أسماء: فالأسماء تفرق عن الاسم، والاسم يفرق عن المعنى. لقد ألف الله بين كل حرفين بصفة من صفاته، فتكوّنت الأكوّان بتأليف الصفات لها: والصفة التي «لا تتقال» هي فعالة، وبها تثبت المعاني، وعلى المعاني ركبت الأسماء.

الاسم

الحرف متضمنٌ في الأسماء، والأسماء في الاسم، والاسم في الذات: الأسماء نور الحرف، والمسمى نور الأسماء. العلم والمعلوم في الاسم، والحكم والمحكوم في العلم. الاسم معدن العلم، والعلم معدن كل شيء: فالاسم يستهلك العلم، والعلم يستهلك المعلوم، والمسمى يستهلك الاسم.

الأسماء لله: هو من أودعها، وبه أودعها. اسمه وأسماءه ودائمه عند الإنسان فلا يُخرجها حتى لا يخرج من قلبه. وأيضاً جعل الله اسمه قليجبل الصوفي اسمه، ذلك أن الله إذا أتى أحداً اسماً من أسمائه، وكلمه قلبه به، فقد أوجده الحق به لا بالعبد، وقد كلمه العبد بذلك الجزء الذي كلمه به الحق وإذا رأى العبد الحق ولم يرَ اسمه وانتسب إلى عبوديته فهو عبده: لأنه إذا رآه ورأى اسمه فقد غلبه الله، وإذا رأى اسم الله ولم يره فإن عمله لا يصلح لعبودية الله، وما هو بعبد. يجب أن يوارى العبد الحق عن اسمه، وإلا رأى الاسم ولم يرَ الحق. لكنه إذا لم يرَ الله فيجب أن لا يفارق اسمه.

أودع اسمك لله، ولا تجعل بينه وبينك اسماً ولا علماً، لأن علمك حجابك، وأسماءك حجابك، وإذا أذهبك الله عن الأسماء فقد أذهبك بحكومتك، ولا حكم للاسم من دون الله.

الحروف

عن مذهب النُفَرِي في الحروف انظر مادة الحرف فيما سبق

المخطوطات

أعطينا هنا رموز المخطوطات التي اختارها أربري في آخر النص العربي - المترجم.

اعتمدت عند إعداد هذه الطبعة من «المواقف» و«المخاطبات» على المخطوطات الآتية:

ب - مخطوطة مارش ١٦٦ في مكتبة بودليان، أكسفورد.

وهي مخطوطة واضحة جيدة الخط، منقوطة قليلاً، تحتوي على «المواقف»، وشرح التلمساني له، مكتوبة سنة (٦٩٤ هـ) وتقع في (٢٢٠) ورقة.

ج - مخطوطة غوطة ٨٨٠. مخطوطة ممتازة، يمكن اعتبارها أهم مخطوطة تجمع تراث النُفَرِي، وتحتوي على «المواقف» و«المخاطبات» معاً وبعض الشذرات الأخرى، ولكن بدون شرح. كتبت سنة (٥٨١ هـ) وتقع في (١٢٢) ورقة. وترقيمها في الوقت الحاضر لا يخلو من اضطراب. وهذه المخطوطة، كما يقول ناسخها، منقولة عن نسخة بخط النُفَرِي نفسه، لذلك فهي تحتفظ بقرات قديم جداً، كما هو واضح، فيما يتعلق بتاريخ أجزاء الكتابات المختلفة وتبويبها.

أ - مخطوطة مكتب الهند، لندن، ٥٩٧. اطلعت على هذه المخطوطة في البداية من خلال صورة لها عند الأستاذ نكلسون. وتحتوي على «المواقف»، وشرح التلمساني. وقد تم نسخها سنة (١٠٨٧)، وتقع في (١٥٦) ورقة.

ل - مخطوطة ليدن، ورنر، ٦٢٨. لم يذكر بروكلمان هذه المخطوطة في قائمته، وقد تفضل بتبويبها إليّ هـ. فان أريندوتك، الذي يصفها كالتالي: «مخطوطة واضحة جيدة الخط، مكتوبة بالنسخ، تقع في (١٩٢) ورقة، في كل صفحة أحد عشر سطراً، مقطع ٨ ١٥٨ سم. وهي منقوطة حتى الورقة (٧٣)، وعلى هامشها شرح حتى الورقة (٨٤). وليس فيها تاريخ، لكن المخطوطة هنا (في ليدن) منذ منتصف القرن السابع عشر». والشرح الذي عليها هو في الأساس للتلمساني، ولكن هناك أيضاً شذرات من شرح كتبه من اسمه عبد الكريم السوزي.

م - مخطوطة مارش ٥٥٤ في مكتبة بودليان. مكتوبة بخط صغير دقيق، وتقع في (١٧٥) ورقة، وتحتوي على «المواقف» و«المخاطبات» مع شرح قصير مجهول المؤلف، هناك ما يرجح نسبته لابن عربي. المخطوطة غير مؤرخة، وتتبع تقليد مخطوطة (ج).

ق - مخطوطة تيمور باشا (اقاهرة، دار الكتب) تصوف ١١. تحتوي على المواقف والمخاطبات وبعض القطع الأخرى. وقد فقد منها جزء كبير من المواقف. تم نسخها سنة (١١١٦ هـ). ولم تستفد منها في هذه الطبعة، إلا فيما يتعلق ببعض قراءات المخاطبات. أما إسناد المواقف فيها فلا وزن له.

ن - مخطوطة ثيرستون، ٤، في مكتبة بودليان، يتابع قسم من المخطوطة التقليد المتبع في المخطوطتين (ب) و(أ)، غير مؤرخة، في (١١٥) ورقة.

البعد الفلسفي لإشكالية الدعاية عند هابرماس

عمر مهيبيل *

بتخصص واحد فقط، بمعنى آخر تجاوز ذلك الحقل التقليدي الذي هو السياسة (...). في حين أن الخصوصية الأخرى لمنهجيتنا تتأتى من التزامنا بضرورة اتباع مسعى مزدوج سوسيولوجي وتاريخي في آن واحد» (١)

على أن أهم ما يصدمننا في هذه الدراسة هو ذلك التشريح البنوي المוגل في الدقة والثراء لما يسميه «المجال البورجوازي العام» من خلال تفصيله لحقيقة هذا المفهوم في مستوى البنى الاجتماعية المشكلة له، والوظائف السياسية المتمفصلة حوله، والتحويلات والتطورات الواقعة في المستوى الوظيفي، ومع أن هابرماس يستنجد منهجيا بطريقة العرض التاريخي التقليدية في تحديد الأطر النظرية، إلا أنه يضمنها روحا نقية ثاقبة تضع التراث السياسي والمعرفي والتاريخي الغربي على محك النقد والتحليل، وتعيد أشكلة القضايا الأساسية المتحكمة فيه، إذ ومنذ الصفحات الأولى للكتاب، يحاول الإمساك بالخيوط الأولية لرصد حركية اتساع هيمنة المؤسسات في الميدان العام، وذلك بمتابعة تطورها المتدرج عبر الحقب التاريخية المختلفة، وبمحاولة التوغل الخفي داخل الكتلة التاريخية الضخمة لمنظومة الدعاية والاعلام، ودراسة المنهجية الأداتية (أو الادواتية)

يمثل مبدأ الدعاية كما يحدده هابرماس في إطار إشكاليته النظرية وتحديدا في كتابه «الميدان العام» مبدأ أساسيا وفعالا تستند إليه الدولة البورجوازية المعاصرة ومؤسساتها البيروقراطية لسط نفوذها، وتمير أفكارها المتضمنة في العملية الدعائية بمستوياتها وتراتباتها المتباينة. وهذا ما أفصح عنه هابرماس في التمهيد الخاص بكتابه «الميدان العام» حيث يقول: «إن مهمة الدراسة الحالية هي تحليل الأنموذج المتعلق بالميدان العام البورجوازي، وعليه فإن الصعوبات المتعلقة بهذا البحث تملي علينا الخيار المنهجي الكفيل بإنجازه على الوجه الأكمل، ذلك أن تعقد موضوع البحث يحتم علينا اللجوء إلى إجراءات منهجية نوعية لا تتعلق

* أكاديمي من الجزائر

التي تستخدمها المؤسسات البرجوازية للسيطرة على الرأي العام وتجهيزه. هذه النقطة بالذات تعيدنا إلى ثراث المدرسة (مدرسة فرنكفورت) من خلال أحد أبرز ممثلها وهو هريبرت ماركيز (ه) الذي يعد كتابه الهام «الإنسان ذو البعد الواحد» محاولة فريدة من نوعها حول أيديولوجيا المجتمع الصناعي الأكثر تقدما وهذا ما يظهر في قوله: «لقد حلت في هذا الكتاب بعض نزعات الرأسمالية الأمريكية التي أدت إلى مجتمع مغلق، مغلق لأنه يتحكم في كل أبعاد الوجود الخاص والعام ويخترنها، ينتج عن هذا المجتمع نتيجتان لهما أهمية قصوى:

١ - ادماج القوى والمصالح المتعارضة في نسق كانت تتعارض معه في المراحل السابقة للرأسمالية.
٢ - إدارة الغرائز الإنسانية وتعبئتها منهجيا، الشيء الذي يسهل معه تسيير العناصر المتفجرة في اللاشعور والمضادة للمجتمع تسييرا اجتماعيا» (٢)

إن أصالة مجتمعنا كما يحددها ماركيز تكمن في استخدام التقنية عوض الإرهاب للحصول على تماسك القوى الاجتماعية في حركة مزدوجة: الوظيفية الطاغية من جهة، والتحسين المتزايد لمستوى الحياة من جهة أخرى، فالتقدم التقني في المجتمعات المعاصرة عزز السيطرة المفروضة على الأفراد والعمال تحديدا، إذ ونتيجة الضغط الممارس على هذه الطبقة، بدأ موقفا يتراخي ولم تعد تمثل ذلك النقيض الحي للمجتمع الصناعي القائم، هذا المجتمع الذي تطبعه عقلنة ووظيفية مدهشة تخفي لا عقلانيته الكامنة في أعماق نسقه التقني، لأن التقنية تسعى إلى خلق إنسان من نوع خاص أحادي الفكر والسلوك هو «إنسان البعد الواحد» إنسان يمثل الاستهلاك الاستقرازي حده الأقصى، بل إنه يصير مسألة أنطولوجية يتحدد وجوده بمقتضاها «أنا أستهلك إذن أنا موجود»، أما اللحظة الفاصلة في تحديد نمط الاستهلاك المفترض فهو: الدعاية، إنها الآلة التي تعمل على خلق حاجات جديدة مزيفة لدى

الأفراد لتربطهم ربطا غريزيا بالنظام، إذ كلما ازدادت الوفرة الانتاجية وارتفعت معدلات الأرباح، وتوسعت الصناعة زادت الحالة الإنسانية للفرد سوءا، وأرجئت آماله وطموحاته التحررية إلى أجل غير مسمى، وعليه فإننا نكون وإهمين إذا ما تبادر إلى أذهاننا أن هناك حرية فكرية حقيقية في المجتمعات المتقدمة صناعيا، فالدعاية دخلت أكثر المجالات حميمية لدى الإنسان، وهو مجال الغرائز ونظمها تنظيميا نسقيا يتمشى وطابع الاستهلاك الرأسمالي، فعوض ما يسميه ماركيز الارتواء الجنسي الطبيعي، حيث تستعيد الغرائز عرافتها وحميمتها، ظهرت صناعة تهتم بالجنس ويتجارة الجسد في طابعها الأكثر بهيمية مع الإبقاء على الفهم الأولي للإنسان، وهو ما يسميه «مبدأ فائض الكبت»، لذا فعلينا أن نحرز الأيروس من سلطة مبدأ الواقع» (٣)

لقد نظر ماركيز - ومجمل فلاسفة المدرسة - إلى المجتمع الصناعي نظرة فيها الكثير من نبض الحياة، وبنى رفضه لهذا المجتمع على أساس من التحليل لبنيته العامة حيث أسهم بقسط وافر في إظهار الطابع التحكمي في النظام المعاصر. والأمريكي تحديدا، فقد وجد نفسه وهو المتشبه بالقيم الأوروبية العتيقة حول الحرية والعدالة والمساواة يعيش ضمن حضارة غريبة عنه يخضع فيها كل شيء لقانون الربح والمنفعة، ويتعامل الناس فيما بينهم بصرامة إدارية خارقة، وكان طبعيا أن يكون رد فعله عنيفا أيضا، وأن يشعر بأنه خارج هذا النظام للإنساني، وهو الشعور نفسه الذي يجعله يحس بأنه فيلسوف أولئك الذين لم يعدوا يحسون بأية صلة بالمجتمع الذي يعيشون فيه، والذي يراقبهم ويحاصرهم بشدة مثل الطلبة والاعراق المختلفة والحركات النسوية... الخ.

فالأصل في التحرر والثورة والتغيير طبعيا في تصورهم هو إننا يكمن في هذه الفئات الجديدة التي لا أمل لها على حد تعبير والتر بنيامين الذي ذكره ماركيز في نهاية كتابه «الإنسان ذو البعد الواحد»: «يفضل أولئك

الذين لا أمل لهم يأتينا الأمل». أما العمال وهم أداة التغيير التقليدية في منظور الماركسية، فقد انضموا ضمن حركية الانتاج الرأسمالي وكفوا عن أن يكونوا أداة للثورة والتغيير.

وتبقى سنة ١٩٦٨ من أهم اللحظات وأكثرها دلالة في حياة ماركيز الفكرية، فقد وجد أن أفكاره حول الرافض - حتى أن فلسفته تسمى فلسفة الرافض الكبير - والثورة قد وجدت لها صدى واسعا في أوساط الطلبة المنتفضين في أوروبا، - وفرنسا بالخصوص - في مايو من السنة نفسها وحينها صرح أنه قد اكتشف ذاته من جديد.

بعد هذا الاستطرد المدعم نعود الى منطلقنا الأولي المتعلق بهابرمز وبموقفه من الدعاية وما طرحه من صورة قاتمة لمستقبل الانسان، فقد جذرت هذه الدعاية في وعينا وصارت تتحكم في لاشعورنا حتى أصبح وجوده ذاته محض دعاية او بحاجة للارتباط بالدعاية ليحدد وعيه لوجوده. إن «الميدان العام» دراسة تسعى جاهدة لفحص بنية الأنموذج الليبرالي البرجوازي، وتحليل طريقة ظهوره وتحولاته، كما أنها تتعلق أيضا باظهار خصائص شكل تاريخي محدد بقي مغمورا في خضم التطورات وضروب التواصل المختلفة، ذلك أن الكتاب يسعى ومنذ البداية الى جعل القارئ المعاصر يمتلك فحة تأملية تجعله في مقابل واقعه المستلب، يتحملة ويحلله بغية تفنيده والكشف عن الشبكة الكثيفة والمعقدة من الهيمنة الرسمية، المؤسساتية التي تهدد مساره التاريخي وتتحكم فيه، ثم يطبع الكثافة المطردة لهذه الهيمنة وتطورها عبر المراحل الزمنية المختلفة في تمازجها مع التطور العلمي والتقني الذي توظفه في سبيل تعميق نفوذها وهيمنتها وسيطرتها على الأفراد وتجذير القمع النفسي ضدهم.

و«الميدان العام» المتمفصل حول ما يسميه هابرمز «المجال البرجوازي العام» في تشكيلاته المتعددة ومفاهيمه المتنوعة، بحيث يتداخل فيه التأمل

الفلسفي المجرد مع التحليل السوسيولوجي النظري منه او التجريبي، بل أن القارئ غير المتمرس ليكتشف هابرمز السوسيولوجي التجريبي قبل أن يكتشف هابرمز الفيلسوف النقدي، ذلك انه دشّن منهجا جديدا يتمثل في ايجاد تلامسات وتقاربات مبنية على أسس جديدة بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية، وخاصة السوسيولوجيا والعلوم السياسية والاقتصادية، والتاريخ الاجتماعي وتاريخي الايديولوجيات على خلفية الأدوار الهامة التي لعبتها هذه الاخيرة في المجتمعات المعاصرة، وفي هذا المعنى يقول هابرمز: «هناك خاصية أخرى تميز منهجنا مصدرها التزامنا باقرار مسعى مزدوج. سوسيولوجي من جهة وتاريخي من جهة ثانية، في حين أننا نأخذ ما نسميه «المجال البرجوازي العام» بمعنى المقولة التي تميز مرحلة محددة بحيث يصير من الصعب انتزاعها من ثنايا التاريخ الفردي الذي سمح بظهور «المجتمع المدني» في أواخر العصر الوسيط، وليجعل المثال - الانموذج - الشمولي والقابل للتطبيق على حقائق تاريخية متنوعة ولكنها متشابهة صوريا معه».

هذا من الناحية المنهجية، أما من الناحية الفلسفية البحتة، وان كانت في كثير من الأحيان خفية - descente - sous فإن المنظور الفلسفي الاساسي الذي يطبع «الميدان العام» فهو ضرورة العودة، بكل قوة الى تنشيط فكرة كانط حول نظرية المعرفة التي تستند الى النقد باعتباره الضمانة الكافية للوصول الى المعرفة الحقيقية فيما بعد، بيد أن العودة إلى أوليات النقد لم تكن خاصية هابرمز وحده، بل ان هيجل نفسه شيد جزءا هاما من مشروعه الجدلي الكبير في «فينومولوجيا الروح» الذي يعد بمثابة المدخل الى مذهب الفلسفي ككل على النقد، فهو يتجلى في قوله بهوية الانطولوجيا والمنطق ونظرية المعرفة، وينقده العميق للتحارّض الميتافيزيقي التقليدي ببغهما، وكمحصلة لذلك نجد هيجل يربط نسق المقولات

الانطولوجية والمعرفية والمنطقية، فقد ألغى في خطوة نقدية جريئة الهوة الموجودة بين قوانين العالم الموضوعي وقوانين الفكر، فقد كانت الانطولوجيا تدرس الطبيعة النهائية للوجود بما هو كذلك، أي أنها تدرس ماهيات ابدية مجردة لا تتحول وترتكز الى مبادئ مطلقة لا يلحقها تبديل او تغير، وذلك في انعزال كامل عن عملية المعرفة الانشائية، أما نظرية المعرفة فكانت مهمتها تتلخص في دراسة القدرات المعرفية الذاتية للذهن الانساني في استقلال عن القوانين الموضوعية، في حين ان المنطق ظل ولقرون طويلة يصف صورا ذاتية للفكر مجردة من المحتوى. ويتلخص الاسهام النقدي العقلي الهيجلي في ابرازه لحقيقة على درجة قصوى من الأهمية وهي أن التعيينات الانطولوجية للواقع، أي المقولات التي تصنف الواقع باعتباره كلا، وحركته وتطوره ليست مبادئ جاهزة نهائية بل هي معرفة تتماشى وتطور العالم، معرفة هي في حد ذاتها عملية تاريخية ومقولاتها لا تشير فقط الى النشاط المعرفي للذات الانسانية، بل تشير أيضا الى الوجود الموضوعي، فنظرية المعرفة وما يتفرع عنها من مقولات نظرية تصف موضوع المعرفة ولكنها ليست تسجيلا او استنساخا ساذجا له، بالإضافة الى هذا فقد تناول هيجل كل مقولة تبع لموقعها داخل عملية المعرفة وفي علاقتها مع المقولات الاخرى، وعليه فان هوية الوجود والفكر ليست هوية مباشرة لا تعرف تمايزا. و«المطلق» حسبه هو الوجود الواقعي بما فيه من روح لا متناه، او مثال، أو عقل كلي، أو مبدأ خالق منظم، وان الطبيعة والفكر حالان له، يظهر الفكر في وقت ما من أوقات تطور الطبيعة، ولأجل فهم الوجود في مبدئه وتسلسل مظاهره ينبغي اتباع منهج منطقي يبين هذا التسلسل ابتداء من اصل واحد، وهو «القضية ينقلب الى نقيضه ثم يأتلف مع هذا النقيض، ويكرر هذا التطور الثلاثي ما شئت مظاهر الوجود، بمعنى آخر انه يجب ترك العقل يجري على سليلته، وذلك

انطلاقا من أول المعاني وبسطها وهو معنى الوجود، وباستنباط المعاني الأولية وبالاثبات والنفي والجمع بيتهما وهي مشهورة ومعروفة أفاض أرسطو في شرحها وتتعلق بالوجود ولواقحه وبالمقولات. وهكذا بعد أن يبين الروح المطلق نفسه تظهر الطبيعة وهي مظهره الخارجي الذي يعارضه وينافيه، وبعد ان يعارض الروح المطلق نفسه بالطبيعة يميل ضرورة الى التغلب على هذا التعارض، وذلك بأن يستعيد علاقته بنفسه عن طريق معرفته بها وادائها حسب تقسيمه الثلاثي سابق الذكر.

إن الهدف من هذه الاحالة ليس تحليل المشروع الهيجلي، فهذه مهمة أصعب من ان نحيط بها هنا، وإنما اظهار الطابع النقدي الخصب الذي انبنى عليه الجدل من حيث إنه سعى حثيثا لبلوغ الحقيقة عن طريق المعاناة العقلية في اسمى صورها المجردة، وقد كان كانط سباقا الى استخدام المنهج النقدي (x) استخداما شاملا، وقبل هذا وذاك فقد انصب اهتمام هابرماس على توضيح النقد الذي وجهه ماركس للايديولوجيا بحيث يتشكل الاطار النظري العام للكتاب من «فينومولوجيا الروح» والنقد الماركسي، وكلاهما يقف على أرضية مشتركة واحدة هي التاريخ الاجتماعي للشعوب الاوروبية والتغيرات الحاصلة داخل ميدانها البرجوازي العام، كما انه ومن خلال استقرائه للحركية الزمنية للتاريخ يقوم بانشاء نمط من فينومولوجيا الوعي وتحديد موقعه داخل النطاق الدعائي الاعلامي الاوروبي وتحديد في فترة الصمود التدريجي للطبقة البرجوازية بمفاهيمها النظرية (الفلسفية)، ويقناعتها الاقتصادية، وينظرتها الى الحياة بصورة اجمالية، وقد كان ذلك في نهاية القرن السابع عشر في بريطانيا، وفي نهاية القرن الثامن عشر في فرنسا على اعتبار أن وتيرة التقدم الصناعي والاجتماعي انما انطلقت بشكلها الحاسم من بريطانيا. هذه الطبقة ووسع مرور الوقت بدأت تكتسب وعيها بنفسها

وبخصوصياتها فشرعت في شق استقلالها تجاه السلطة (المتوزعة عبر تاريخها الطويل)، وذلك عن طريق تأسيسها لقواعد الحوار والمناقشات العامة والحرّة، ثم انتقلت لممارسة فعل المناقشة وفق طريقة نقدية، وعندما انبثق مبدأ الحوار المفتوح بدأ المجال البرجوازي العام بالتمركز في بداية الأمر في الصالونات التي تمتلكها شخصيات بارزة في المجتمع، ثم انتشرت بسرعة في المقاهي والمندريات الثقافية المختلفة، إلى أن تجسدت في النهاية فيما يمكن تسميته «الدولة الدستورية» بمنظوماتها الانتخابية البرلمانية.(٤)

إن النشاط الذي تمارسه الهيمنة البرجوازية داخل النسق التاريخي الأوروبي مقترن إلى حد بعيد بفعالية واضحة في التفكير والتواصل المرتبطين بدورهما بمنطق الانتاج والطور الصناعيين وصيرورة كل من القوى المنتجة والطابع التقني لوسائل الانتاج، لذا حاول هابرماس أن يبرز اقتراب الوعي الجماعي داخل منظومة الدعاية الغربية وفق منهجية مستلهمة من كتاب «فينومولوجيا الروح» لهيجل من جهة، والتفكيك البنوي والتوفيقية الواضحة للفكر السياسي والمشروع للسلطة وفق منهجية مستلهمة من النقد الماركسي للأيديولوجيا من جهة ثانية، كما لجأ هابرماس إلى تحليل ظاهرة ارتباط أنموذج الميدان العام بحركة الديمقراطيات التحررية، ثم تدرج في تحليله باستقصائه أسس البحث التاريخي للنظر في صعود الديمقراطيات الجماهيرية أو الديمقراطيات الشعبية بتعبير آخر، لكن الوصول إلى المرحلة الدستورية لم يكن أمراً سهلاً، فهو حصيلة تطور تاريخي صعب ومقلّب مرت به الطبقة البرجوازية، ومر به مفهوم الميدان العام نفسه أو مجاله الواقعي المنضوي داخل المجتمعات الأوروبية، وقد قام هابرماس برصد جنياولوجي لطبيعة العلاقة بين الوعي الجماعي ووسائل الاعلام والدعاية منذ نشوئها وحتى الوقت الحاضر، هذا

الرصد تميز باستخدامه لمنهج فلسفي سوسيولوجي في بحثه لهذه الظاهرة، فقد انطلق في البداية من أولية مفهومية لمفردتي «عام» و«خاص» من خلال تتبع مسيرتهما منذ الحقتين الحضارتين اليونانية والرومانية متناولا في ذاته ما طرأ عليهما من تحولات وصولا إلى المرحلة الحديثة. فما هو يا ترى مفهوم الميدان العام عند هابرماس، إذن؟

١ - مفهوم الميدان العام

إن ما يسمى «الميدان العام» عند هابرماس يحمل معاني متعددة، وذلك حسب تعاملنا معه بوصفه جهدا نقديا (أو منظومة نقدية) مبذولا لمواجهة الدعاية المفروضة، والتي تستمد قوتها وهيمنتها من قوة السلطة السياسية والاجتماعية ذاتها(٥)، ذلك أن الدعاية إذا ما نظرنا إليها نظرة فينومولوجية حيث يكون كل شعور هو شعور بشيء ما ليست وعاء فارغا ولكنها محملة بقيم المجتمع الذي ينتجها ويقناعاته وينظرته إلى الحياة في صورتها التكاملية، فالمنتجات المادية والسياسية والاقتصادية مجتمعة تصب في هذا الرعاء المفرد الذي هو الدعاية، ومنه يصير تجليا للتوافق الاجتماعي - السياسي حيناً وتعبيراً عن الصراع أحياناً أخرى. وما هو «عام» أيضاً يرتبط ارتباطاً عضوياً بالمجالات الاجتماعية المعاشة يومية، أي بطبيعة حياة المدينة أو الريف، وما الوسائل الانتاجية وتطورها المقترن بارتفاع الكفاءة التقنية لطرق الاتصال والعلاقات بين الافراد والمجتمعات كما يرتبط بالضرورة التصاعدية للفعالية التجارية، وللانتعاش الحاصل داخل النشاط المصرفي الذي يدرسه هابرماس باهتمام كبير نظراً لتأثيراته الهامة في الحياة المعاصرة، ومع أن هابرماس يميز بين نوعين من الدعاية، أو على الاصح بين بعدين للدعاية: بعد عام وبعد غير عام، إلا أنهما يلتقيان في أنهما مرجهان لجمهور متلق، وانهما يشكلان الحقيقة المعقدة والباطنة للدعاية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر ممارسة السلطة في

التعبير، فإنه من السابق لأوانه في هذا السياق الدلالي عن تعريف سوسيولوجي محدد ومضبوط لهذا المفهوم المفتوح على كل الاحتمالات الذي هو «الدعاية».

ب - المسعى الثاني

ويؤدي إلى «بعث تصور عن الرأي العام تستبعد فيه بعض المقاييس الأساسية مثل العقلانية والطابع التمثيلي استبعادا لصالح المقاييس المؤسساتية» (٧)، بحيث يصير في إمكاننا الوصول إلى تقصي توجهات الرأي العام من خلال النظر في تركيبة البرلمان السياسية الذي يفرض فيه اختزال الإرادة الجماعية الحرة والمعبرة عن انشغالات المشكلين للرأي العام، حتى ليصور هذا الرأي كالمك في بريطانيا: يملك ولا يحكم. ومع أن هابرمان لا يهمل أهمية الحكومة باعتبارها عاملا إيجابيا في تحقيق مطالب الرأي العام قدر الامكان، إلا أنه يولي الاهتمام الأكبر في هذا المجال إلى الأحزاب السياسية حاكمة أو معارضة، فإرادة الأحزاب من إرادة المواطنين الذين صوتوا لصالحهم والتزموا ببرامجهم، وعليه فإن امتلاك أحدهم للأغلبية البرلمانية يعني أنه صار الأكثر تمثيلا للرأي العام (اجتماعيا وسياسيا)، وحقته في ذلك هو أن الرأي «غير العام» لا يصير «عاما» إلا إذا تمت صياغته أو قبولته في إطار حزبي منظم، خاصة وأن الدولة الغربية الحديثة تضمن هذا الإطار وتشجع على العمل ضمنه، حتى وإن كانت لها أهداف خفية أخرى تدفعها إلى فعل ذلك (٨). هذان التصوران يأخذان في حساباتهما المسألة التالية، ومفادها أنه في مسار تكوين الإرادة من جهة، والرأي العام من جهة ثانية، كما يتم تمثيلهما في ديمقراطية موسعة (جمهورية)، فإن ما يسمى «إرادة الشعب» لا يصير في مقدورها تحمل أي دور سياسي، أو ممارسة أية فعالية سياسية مهما تكن أهمية هذا الدور أو وجهة هذه الممارسة، إلا إذا لجأت إلى الاستعانة بـ«وساطة» المنظمات التي تدور في فلكها بفرض الحفاظ على مصداقيتها ونجاحاتها، لكن وعلى الرغم من استخدام

المجتمعات المعاصرة، وأداة فعالة لأحداث التوازنات الاجتماعية، فالدعاية صارت واقعا ينبغي التعاطي معه كما هو الشأن بالنسبة لمكونات المجال العام الآخر، وفي هذا الإطار بوسعنا أن نميز مسعين اثنين يُلخصان باقي المساعي الأخرى حسبما يرى هابرمان:

أ - المسعى الأول:

يقودنا إلى الحديث عن مواقف الليبرالية حيث نجد أن هابرمان «يود الأبقاء على التواصل مع حلقة صغيرة من الممثلين المشكلين للرأي العام، والمحترمين لمبدأ الدعاية وذلك في نطاق مجال عام مفكك، وبمعنى آخر الأبقاء على جمهور يستخدم العقل في معناه الأوسع بفرض الاحتفاء به» (٦). فقد صار ساريا الأقرار بصعوبة تشكيل رأي عام انطلاقا من الاعتماد على العامة فقط، أو على أفكار غامضة على وجهات نظر مبسطة - أن لم نقل سوقية - كما هو الشأن بالنسبة لتلك المتداولة في وسائل الإعلام واسعة الانتشار، ولكن ابتداء من الحوار أو النقاش العقلي بين التيارات الفكرية المختلفة المتفاعلة مع المجتمع البرجوازي: انطلاقا من هذه المعالجة يصير من الضروري الإشارة إلى أنه صار من المستحيل بعث مؤسسات مهمتها الأساسية العمل على احترام وجهات النظر المثبنة من قبل نخبة من المواطنين العارفين (أي الأكثر تزودا بالمعلومات) والأكثر تأهيلا بذكائهم وبأخلاقياتهم أيضا، كما أنه ومن خلال التأمل في الخاصيتين المشكلتين للمجال العام وهما العقلانية والشمولية نجد أنفسنا مضطرين للتضحية بالخاصية الثانية للأبقاء على الأولى وتطويرها بحيث تصبح السموت أو الأوصاف الشخصية (مثل الثقافة والنظافة) التي بموجبها يمكنها الولوج إلى مجال التبادل والعمل مستقلة تمام الاستقلال عن هذا المجال، وذلك تماشا مع قناعتنا التي ترى أنه وما دام ليس في إمكان الجميع الوصول إلى الدعاية وتوظيفها توظيفاً يغلب عليه الطابع النفعي أن صبح

ايجاد نقاط ارتكاز بين البعدين التصوري (التقليدي) والتجريبي (الحديث)، والهدف من بلوغ هذا الارتكاز والتوازن، هو فتح آفاق جديدة أمام هذا البحث الهام الذي هو «الرأي العام» وتطعيم البعد التنظيري فيه بالمعطيات الواقعية التجريبية من خلال عمل الفرق الميداني في مختلف مجالات النشاط الاعلامي.

والواقع أنه إذا ما أردنا أن نشكل نظرة متكاملة، وأن نتقدم بشكل جدي في تجديد الصيغة النهائية لمفهوم الرأي العام الكلاسيكي في بعده الذاتي والاجتماعي، فانه من الضروري إعادة بناء العلاقة بين الرأي العام، والهياكل المشككة للنظام السياسي، هذه المسألة مسألة هامة، فالرأي العام كثيرا من يكون خاضعا لهذه الهيئات بسبب قدرتها على التأثير في وجهات هذا الرأي، لذا فان بلوغ هذا التوازن المرتقب يؤدي لا محالة الى توسيع مجالات هذا البحث، والى بحث ديناميكية جديدة في مجال البحوث الاجتماعية عامة، ومبحث التواصل خاصة.

الهوامش

Jürgen Habermas: L'espace public: As chéologie De la publicite comme dimension constructive de La societe Gourgeoire, traduit de l'allemand par Marc B de Iouinis, editous Payot, Paris (Avol //)P9 ١١٧٧

Herbt Marcuse: L'homme unidimensionnel Essai sur l'irides logie de la societe indoutnelle Onvance, traduit de l'anglais par Monique Wittig et l'oteur, édition de Uninuit, Paris, 1986, P7

Herbt Marcuse: Eros et civilization, traduit De : anglais pon yeon en weuty, éditions de Minuit, Paris, 1963, premiere portie

Jean Mare Fery: verite humaine et liberte Humaine ehy Habermas, u, les etudes philosophiques, n=2 Avril- juin, 1981, P P220-229

Jürgen Habermas: L'espace public, chapitre VII le Cncapt d'opinion publique. P246
- Jürgen Habermas. Ibid. P248
- Jürgen Habermas. Ibid. P249
- Jürgen Habermas. Ibid. P249
- Jürgen Habermas. Ibid. P250
- Jürgen Habermas. Ibid. P252

• يرفض ماركيز (١٨٩٨-١٩٧٨) حشره ضمن لواء مدرسة فرانكفورت، فمع انه لا ينكر استلزامه لبعض مبادئ المدرسة النظرية، إلا انه عمل جامدا على اضعاف طابع الفصورية والتنوير على محاولته «بتبطل الخالوت النقدي عند كات في الكك التالية» «نقد النقل الخالص» (١٩٨١)، «نقد العقلي العملي» (١٩٨٨)، «نقد ملكة الحكم» (١٩٩٠)

هابرماس لمصطلح «الوساطة»، هذا، إلا أنه لم يبين لنا بطريقة واضحة هل ان مصطلح «وساطة» يعني الوساطة في شكلها المبسط، أين تلجأ هذه المنظمات الى تبني ميول ونوازع العامة (الجماهير) عندما يعوزها الوصول الى استشراف حقيقتها ومن ثم صياغتها، أم أن الأمر يتعلق فقط باختزال الوساطة الى مجرد تهليل شعبي برأي عام هو في حقيقته قادر على تجسيد فعالية اجتماعية حتى ولو كان ذلك على نطاق ضيق؟

أما بالنسبة للأيديولوجيا الليبرالية السائدة منذ أواسط القرن التاسع عشر، فان موضوع «الرأي العام» موضوع إشكال في نظرها منذ البداية، لكنها وانطلاقا من عام ١٨٧٥ صارت تنظر الى هذا الرأي بوصفه بعدا يتضمن قدرا كبيرا من الغموض. (٩)

ومع تتابع اسهامات علماء الاجتماع الألمان المعاصرين تعددت تعريفات الرأي العام وتطورت النظرة إليه، فهذا «فون هولتزendorف» (Holtzendorf) يرى أن مفهوم الرأي العام صار شعارا يستخدم بكثرة لتضليل العامة (الجماهير) وابعادها عن التفكير الجدي في وضعها، وكذا منع الأفراد من ممارسة حريتهم الشخصية، وبالتالي الانسلاخ عن الوضع العام الذي قد لا يكون في صالحهم أصلا. أما «شافل» (A. Schaffle) فكان ينظر الى «الرأي العام» على أنه رد فعل غير متميز للعامة، أي دونما دلالة محددة، كما انه ينظر إليها أيضا بوصفها معرضا لوجهات نظر متعددة، بحيث يتم نقل مبحث الرأي العام من مجال القانون الدستوري، أي المجال المؤسساتي الى مجال علم النفس الاجتماعي، أي مجال الدراسة العلمية والاكاديمية، وفي هذا المستوى نجد أن «تارد» (G. Tarde) يقدم لنا إسهاما متميزا، لكن ومع اقرار عالم الاجتماع الأمريكي «لزارسفلد» (P.F. Lazarsfeld) بأهمية هذا التحول، إلا انه يتخوف من تنامي النزعة النفسية (النفسانية) في «تحليل الرأي العام» على حساب الجوانب السياسية والسياسية (١٠)

وهذا ما ندفعه للعمل جاهدا على إعادة تأصيل البحوث المتعلقة بعلم السياسة في شكله القائم على ان يتم

ريلكه

وتقاليد الشعر العربي المعاصر

شاكر لعبي *

باللغة الفرنسية الذي ترجمناه الى اللغة العربية. كيف يمكن لمن لا يعرف الألمانية أن يحيط بعالم هذا الشعر حتى لو زعم، مثل العربي، بأن علاقته بالشعر تعدد، من بين جميع ضروب الثقافة الأخرى، كهنوته الداخلية، وأنه لهذا السبب، يمكن أن يتكلم عن شعر شاعر مثل ريلكه بثقة وانصاف.

هل نحب ريلكه بسبب أن النص العظيم يتخطى حاجز اللغة؟ هل ثمة تقاليد داخلية *arrière pays* في الشعر تتجاوز اللغات، وتسمح بتفاهم مثل تفاهم الطيور المهاجرة الملتقبة بأصنافها في قارة أخرى أثناء انتقالها الموسمية؟ هذه الأسئلة، وما يجاورها ويحيط بها، تثيرها في النهاية قراءة الشاعر بلغة أخرى أو مشكلة الكتابة بلغة أجنبية وهو، كما نعلم، ما حاوله ريلكه. فلنتوقف في البدء أمام هذه النقطة.

ولادة شعر ريلكه باللغة الفرنسية:

لا تبدو الكتابة بلغة أخرى بالنسبة لهذا الشاعر الألماني، ويا للمعجب، شيئاً خارقاً للعادة، حتى انه قد كتب قصيدتين اثنتين في اللغة الايطالية وقصيدة بالروسية (٢) غير ان ما يلاحظ ببسر هو أن قصائده الفرنسية تتجاوز مجال المحاولة وحقل الطرفة، وتشكل وحدة نصية معتبرة، *substantial body* على حد تعبير مترجمها الى الانجليزية بولين. اللغة الفرنسية كانت «أليفة اليه مثلما الألمانية» على ما يقول في رسالته الى

في (رسائل الى شاعر شاب) يعلن ريلكه تحفظه ورهبته من النقد الأدبي، أي الكلام الدائر حول النص: «النوايا النقدية بعيدة عني، كلمات النقد لا تمس الا قليلا الأثر الأدبي: انها توصل دوما تقريبا الى سوء تفاهمات» (١) عندما يقرأ المرء هذا الاحتراس سيحترس بدوره، بل يتخوف، عند الحديث عن ريلكه نفسه، فإن الخشية من الكلام الذي يصف نوعاً آخر من الكلام، وهو جوهر فكرة ريلكه هنا، يمكن ان تعمم لتصير سؤالاً عن قدرة الكلام عموماً على الوصف الموضوعي، وعلى وصف الشعر وتلمس مواطنه الأكثر سرية أي الأهم. إننا نتساءل الآن مثل ريلكه عن القدرة الفعلية التي يمتلكها الكلام، خاصة ذاك الكلام المار اليها عبر وساطات، خاصة وساطة الكتابة بلغة أخرى غير اللغة الأم؟ سنقول فوراً ان بحثنا الحالي يتعلق بجانب صغير من نص ريلكه الشعري وهو ذاك المكتوب مباشرة * شاعر من العراق يقف في الامارات

الى اعلى الدرجات بالنسبة اليه كما كتب الى (لو) في ١٣ جانفييه ١٩٢٣» (٩)

كانت لديه بالإضافة الى ذلك صداقات مع الوسط الثقافي الفرنسي عبر البعض من ألمع رموزه: اندريه جيد، ورومان رولان وجوف وسوبريفيل Superville الذي كتب له ريلكه رسائلتين بالفرنسية بتاريخ ١٢ و ١٨ نوفمبر ١٩٢٥، (١٠)

كان ريلكه يكتب منذ زمن طويل بعض رسائله او مقاطع منها بالفرنسية، فرنسيته التي كان يستخدمها اثناء عمله سكرتيرا لرودان كان (فيها مطهر في مكان ما) على ما يقول في رسالته الى (لو) في ١٤ نوفمبر ١٩٠٥ (١١). في مراسلاته الطويلة مع ماري دولاتور وتاكسيس كانت الفرنسية تختلط بوعي بالالمانية. لا يتعلق الامر بكلمة او باثنتين مستخدمتين، ففي بعض الحالات كانت هناك مقاطع كاملة او رسائل كاملة. فرنسيته على ما يقول مؤلفا مقدمة (رسائل الى شاعر شاب) هي فرنسية «مكتوبة بطلاقة ويسر لكن تلعن بعض التردد، بعض الاخطاء الخفيفة في استخدام الزمن الماضي وفي حروف الجر وفي بناء الافعال.

كانت الفرنسية لغة ثانية في الحياة اليومية للشاعر. فقد كتب بها الكثير من رسائله الشخصية من قبل. في ٥ يناير ١٩١٠ كتب رسالته الى (صديقة من البندقية) بالفرنسية. (١٢) وبين السنوات ١٩٢٤ - ١٩٢٦ كان ريلكه يرتبط، عبر الفرنسية، بعلاقة صداقة مع مدام دو بونستيتين. كتب ريلكه اليها يقول: «جزء كبير من مراسلاتي يمر عبر الفرنسية، لهذا فقد فكرت بان أخلص اللغة الاخرى من كل استخدام يوشك ان لا يكون من الفن وان استخلص منها مادة صافية لعملي اللغوي. نجحت لبعض الوقت ومن ثم، فجأة في هذا الشتاء بدأت الفرنسية تعقدي على الارض التي كان يتوجب عليها حمايتها. انتهيت مرغما بعض الشيء من كتابة كراس من الشعر الفرنسي وهو، كما يمكن ان تخمني شعر ان يجري الاعتراف به.....» (١٣) النصوص الفرنسية لن يطبعها ريلكه الا في وقت لاحق.

في نهاية عام ١٩٢٢ عندما انجز ريلكه بأقل من شهرين عمليه الشعريين المهمين المذكورين اعلاه، فانه كان قد كتب ٢٨ قصيدة فرنسية فقط غير انه قد انجز في

الشاعرة الروسية مارينا تسفيتيفا المؤرخة في ١٩٢٦ قبيل وفاته بقليل. (٣) حتى ان هذه الشاعرة تلاحظ ان رغبة ريلكه في كتابة الشعر بالفرنسية تجيء بسبب انه «كان متعبا من تفوقه، كان يريد العود الى المدرسة، لقد امتلك اللغة الأكثر عذوقا من بين جميع اللغات بالنسبة لشاعر من شعراء الفرنسية» (٤)

قبل اربع سنوات من دخوله بعلاقة صداقة مع هذه الشاعرة الروسية، انجز ريلكه وينفس الفترة الزمنية تقريبا (مرثيات ديونو Les Elegies de Duino) (وسونيات الى أوفه). المرثيات ظلت معلقة منذ سنة كتابتها ١٩١٢، كان شتاء ٢١-١٩٢٢ مرحلة «انتاج خصبة» كما يقول هو نفسه، سنة ١٩٢٤ وصف حالته الى صديقه (لو) بانها تستدعي الإقامة في فال-مون التي فيها هي بالضبط، كما يضيف ريلكه نفسه: «ولد بالحاح مجلد من الابيات الفرنسية من بين أشياء أخرى...» (٥) هذا المجلد المكتوب بالفرنسية لم يولد بمحض الصدفة لان علاقة ريلكه بالفرنسية من العمق بحيث انها كانت تؤتي اكلاها في نهاية المطاف. عند العودة الى سنة ١٩١٠ نرى ان ريلكه كان يرتاد المكتبة الوطنية في باريس ويعاود قراءة الشعراء الفرنسيين، وأولهم بودلير، في رسالته الى (لو) المؤرخة في ١٨ يوليو ١٩٠٣ يذكر: «كان بودلير بعيدا عني من الوجهه كلها، كان واحدا من اكثر الغريباء بالنسبة لي! بمشقة كنت افهمه غالبا، اقلها في قلب المساء عندما كنت اعاد كلماته مثل طفل. كان يصير قريبا، جاري في الادوار العليا، واقفا، متقعا، خلف الحاجز النحيف يصغي لصوتي المتساقط...» (٦)

في المكتبة الوطنية كان ريلكه يقرأ بنهم شديد بحيث انه من المستحيل معرفة الكتب التي قرأها باللغة الفرنسية هناك، سوى انه يعلمنا بعض الاشياء عن قراءاته في رسالته المؤرخة في ١٧ اكتوبر ١٩٠٣: «اقرأ كثيرا في المكتبة الوطنية.. جفروا، بودلير، فلوبيير، الاخوة جونجور، اقرأ رغم ان اللغة (الفرنسية) تحزنني بسبب احاطتها بكل شيء...» (٧) هناك كان يترجم من الفرنسية سونيتات لوزي لابييه، رسائل المدينة البرتغالية، الفنتورس Le Centaure لموريس دو غيران، الابن الضال لاندريه جيد، قصائد لالارميه وبودلير... (٨) كان يول فاليري الشاعر الفرنسي الوحيد في عصره الذي يمتد به

الطبيعة حتى تاريخ وفاته في شهر ديسمبر من سنة ١٩٢٦، إضافة للعديد من القصائد الالمانية المكتوبة بعد العملين المذكورين اعلاه، حوالي ٤٠٠ قصيدة بالفرنسية، بما يعادل مائة قصيدة في السنة الواحدة. وبعبارة أخرى، كما يلاحظ بولين، فإن ريلكه قد كتب في غضون سنة واحدة قصائد بلغة اجنبية اكثر مما كتب بلغته الأم، أليس ذلك مثيرا للعجب والاعجاب؟

يرد المترجم الانجليزي على الزعم القائل بان هذه الأعمال ليست من اعمال ريلكه الناضجة بالقول ان في ذلك سخرية من البديهي لأن العديد من قصائده الالمانية المتضمنة في (كتاب الصور) Das Buch der Bilder وفي (قصائد جديدة) Neue Gedichte ليست من الأعمال الناضجة كذلك، وأن من الجلي ان البعض منها كانت اكثر نجاحا من الأخريات وهو ما يستجيب للطبيعة المتقلبة للفن حتى لو انجز على يد عبقرية كبيرة.

إزاحة مزدوجة:

يمكن اعتبار قصائد الشاعر الالمانى ريلكه المكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية معجزة تليق بالشعراء لوحدهم. هذه القصائد ليست تجارب شكلانية على لغة أخرى، وليست لعبا على مفردات وقاموس موليين، كما انها ليست تدريبات على ايقاعات لغة جديدة، لأنها لا تقل اهمية البتة عن شعره الأكثر تألقا المكتوب، بالطبع، بلغته الالمانية. ان ثراء وعمق هذه القصائد مؤثر ومحسوس في كل قصيدة. رؤيا ريلكه ترتدي، فحسب، في هذه القصائد ايقاعا فرنسيا. من سيطوع علينا باصرار بعد قراءة متمعنة للنصوص الفرنسية، هو ريلكه الذي نعرفه نفسه.

لنعيد التساؤل: كيف يمكن لشاعر ألماني متوغل في احراش ألمانيته، أن يقتنص روح لغة أخرى لا تشترك كثيرا في بنيتها وتراكيب جملها وإيقاعاتها مع لغته، كما تشترك مثلا اللغات اللاتينية بقاسم يعرفه من اطلع على الايطالية والفرنسية والاسبانية مثلا؟

الاجابة على هذا السؤال تحيل الى مفارقة كبيرة، وحده الشعر من يستطيع تجاوزها. فاذنا ما كان صحيحا ان الأدب، والشعر من بين أنواعه كلها، لصيق بالرحم اللغوي الاول، واذنا ما كانت المخيلة تسطع وتتجود ضمن لغة الطفولة الاولى، فيبدو

صحيحا كذلك ان مخيلة مبنية على الصور والاستعارات، قبل ان تنبني على المجازات والألعايب الصوتية والجناسية، يمكن ان تنجز وينجاح في سياق لغة أخرى، لا تتكلم عن الترجمة وتتكلم عن محاولة مثل محاولات ريلكه وبيكت ويونسكو وارابال على سبيل المثال. في الشعر فان المحاولات الناجحة تتأسس، على ما يبدو، على الصورة الدالة قبل أي أمر آخر.

لكن المرء سيتساءل باصرار بان انهماكا شعريا اصيلا يظل في جوهره مهموما وحساسا لأصوات ولايتقولوجية اللغة حتى لو ادعى استخداما مباشرا لها، أي حتى لو اعتبر اللغة مجرد أداة لتوصيل صوره الشعرية او التفاهم فحسب. كيف يمكن والحالة هذه انن كتابة الشعر بلغة اجنبية كما حاول ريلكه؟ ليس الاجابة على هذا السؤال بالهينة خاصة إذا ما عرفنا ان لأعمال بيكتيت ولا قصائد ريلكه يمكن ان تصنف ككتابات ضعيفة ولا كمحاولات مدرسية او تمرينات على لغة أجنبية. فاننا عندما سنقرأ لريلكه الأبيات التالية:

«أراك ابتها الوردة كتابا منفرجا/ بصفحات كثيرة/ سعادة تفصيلية/ لن تقرأ أبدا كتاب- مجوسي/ مفتوح في الريح ربما قرأ/ بعيون مغمضة.../ حيث تطير الفراشات منه ملتبسة/ بسبب الأفكار نفيها».

سنؤكد ونجد كما وجد اندريه جدد في أبحاثه الفرنسية فرحا من نمط جديد معلنا قوة خصائصها الشعرية. وعلى ما يبدو، فان شاعرا أصيلا يمكنه الكتابة بلغة جديدة يتقنها طالما انه منغل في مسار البحث عن الشعري. هذا الأخير يتجاوز الأنواع ويحل فيها كلها ويتجاوز بشكل خاص اللغات ويصير مثالا لها. بل ان اللاعب الكبير على لغته الأم يمكن ان يكون بنفس المستوى لاعبا على لغة أخرى حتى لو نطقها بلكنة قوية. تعرفنا قراءة شعر ريلكه المكتوب بالفرنسية مباشرة على مقدار حساسيته ازاء اللغة الفرنسية ووضوح طريقته في اللعب بها. فاذنا ما تفتحت أبواب لغة جديدة على مصراعها أمام متعلم حاذق، مهموم اصلا باللعب على المفردات فلأنه مهموم بقول ما لا يقال عادة في اللغة العادية، النظرية. ان المشكلة برمتها

في لغة أم. ولذلك سيب عميق في سيرورة عمل الشاعر الألماني. فإذا ما كان ريلكه قد حاول، حسب كاتب سيرة حياته باللغة الانجليزية الأمريكي دونالد براتي، الكتابة بالفرنسية في مدينة موزو السويسرية، فلأنه كان يحس للمرة الأولى بدافع الانعاز «لهذه اللغة الرائعة» ولأنه كان يشعر بان الألمانية قد أوصلته الى القليل فقط من التجريد بحيث انه «لم يكن قادرا على العودة الى تفاصيل البدايات التي لن ينبثق من بونها عمل الفنان، في حين ان بمستطاعه، في الفرنسية، الركوز الى مثل هذه البدايات....».

ان هذا القلق الريلكوي ازاء خيار اللغة يصعب ويعقد عمل مترجم أعماله المكتوبة بالفرنسية، ذلك ان النص الشعري سيجد نفسه في خيار لغوي ثالث، هو خيار اللغة المنقول النص اليها.

سنسمي لغة ريلكه الأم باللغة الاولى، وسنسمي اللغة الفرنسية التي يكتب بها شعره كذلك اللغة الثانية كما سنسمي اللغة التي يترجم بها شعره المكتوب بالفرنسية باللغة الثالثة. ما سيعقد مشروع ترجمة وقراءة الشاعر الألماني قليلا هو ان لغة ثالثة مثل العربية تعلن، بالمقارنة مع اللغات الأوروبية، تفاعلات جدية ذلك ان طريقة عملها تختلف عن قريناتها الأوروبية بدءا من عدم وجود مصدر الفعل كما هو معروف بصيغته الأوروبية. أي بوصفه الشكل الاسمي (الصيغة اللاشخصية) المعبر ببساطة عن فكرة النشاط او الحالة، بطريقة تجريدية ونكرة، بدلا عن هذا المصدر، الذي يمكن ان يلعب دورا شعريا، ثمة شيء آخر حقيقي مثل، تمنح المترجم تلك المتعة التي تنسل ليس من باب القواعد النحوية والصياغات اللغوية الممكنة لجملة الشعرية ولكن من باب اللقاء الكبير بين الجوهرى من تقاليد الشعر العربي والجوهرى في شعره.

ما هي بشكل أساسي تقاليد الكتابة الشعرية العربية؟ نزع من الثقافة العربية قد توصلت عبر ١٤ قرنا من كتابة الشعر، الى قانونين أساسيين للشعر: الأول قيامه على الأوصاف والاستعارات على ما يقول ابن خلدون في تعريفه للشعر، والثاني قيامه على نمط وزني معين، القانون الأول يقذفنا في فضاء الشعري poetique، والثاني يساعد النص على المزيد من التماسك والانضباط وعدم

ستعلق، كذلك، بمستخدم غريب تصوير طريقة اشتغال لغة جديدة بالنسبة اليه بمثابة انتقال للدولوات signific في فضاء تجهله لغته، بهذا القدر وذلك. من هذه الزاوية فان انتقال الدولوات بالنسبة لشعره الجديد هذا يدور في فضاءات محض تجريبية. بصفته شاعرا يكتب بالفرنسية يبدو ريلكه شاعرا تجريبيا بمعنى عميق للتجريبية. ان شعره يصير بالضرورة تجريبيا صافيا، ألا يقع بعض من الهم الشعري لجميع الشعراء في هذه (الازاحة) (ecartement) الموصوفة كثيرا في النقد الحديث (لدى كوهن مثلا). لكننا هنا امام ازاحة مزدوجة إذا صبح التعبير، تستحضر مداورة وتنقل الفضاء الأصلي، الأم، المتعلق بمادة الصورة الشعرية، للمتخيل، الى فضاء لغوي جديد كل الجودة، ففي الرسالة التي استشهدنا بها اعلاه يقول ريلكه بعد ان ذكر ان مجلدا من الابيات / الفرنسية قد ولد: «من المثير للفضول انني قد عالجتها احيانا الموضوع نفسه بالفرنسية والألمانية، وقد تطور، مثيرا استغرابي، بشكل مختلف في اللغتين، الامر الذي يجعلنا نشك، جديا، بشرعية الترجمة...» (١٤). لتحضر بذلك الغرابة، التي هي كذلك نطفه الشعري، بأعلى تجلياتها اللغوية الممكنة، يتوجب فهم أشعار ريلكه فرنسيا ضمن هذا المنظور.

كتابة ريلكه ليست إذا اغترابا في اللغة الفرنسية، انما حضور لأقوى ما في الشاعر من طاقات تتجاوز، ربما، اللغات حضور الموضوعات الأصلية للصيقة بالكانن، حضور الاولى لدى كائن مهموم بالولادة والموت، بالغبايات والحضورات التي هي مفهومات شمولية تتجاوز اللغة المقالة بها.

عندما نتحدث عن (الصورة) ولا نتحدث عن استعارة صوتية، جناسية في هذه الأشعار، فاننا نتوقف مثلا امام هذه الابيات/

«انظر الى سبابة الطفل وابهامه/ هذه الكماشة الطرية/ التي يندش حتى الخبز منها/ هذه اليد بالغة الطيبة/ ربما قتلت الطائر/ وارتجفت/ من رجفته الأخيرة/ نفيه المفاجئ للخطاف/ الذي كان يمنعه وما زال يمنعه».

نرى باننا ازاء شعر يتخطى الجناس، ولو انه يتضمنه، ليزدب الى الميخال الاعلى الذي يقول: اننا نجد انفسنا الآن في داخل النشوة نفسها التي تثيرها هذه الابيات

الانسراب في كل اتجاه.

من جهة أخرى فإن تلك التقاليد كانت تمنح الشاعر العربي دوراً ثقافياً عالياً هو أنه المصروح عن المعاني. مقتنص المعاني والمشير إليها، سواء أكان ذلك عبر الحكمة الصافية أو عبر اللذة الصافية، عبر الإلهي أو عبر الدنيوي. لقد كان الشاعر العربي وحتى وقت قريب رديفاً للرجل الحكيم، العارف. ولذا فإن أفضل نماذج الشعر العربي للعقل السادر المائع، لذا فإن أفضل نماذج الشعر العربي لم تكن تعاني، أكاد أقول أبداً، من أيما نزعة رومانسية، من أيما ميوعة رُيُوية، ما عدا في الفقرات القصيرة جداً التي جرى فيها جهاراً تقليد النبوة الرومانسية في الشعر الأوروبي.

إن قيام الشعر على (الاستعارات) وقيامه وفق (نمط موسيقي دقيق) وإعلانه (للمعنى) هي في تقديرني القوانين الثلاثة الآن التي حركت الشعر العربي إلى يومنا هذا. من هذه الزوايا عينها يلتقي شعر ريلكه بعمق مع تقاليد الشعر العربي. هاته القوانين، مثل كل القوانين والظواهر، قابلة للتطور كما الاندثار.

مما له دلالة واضحة هو أن شعر ريلكه يقول المعنى مداورة، يقول الأشياء عبر الصور المتواصلة، الصادمة، المذهلة، مثل كل الشعراء الكبار فإن الصور هي بؤرة قصيدته، وعلى سبيل المثال قصيدته (النوافذ) ما هي إلا استعارة مطولة، مطوطة ومدعشة، لا تغترف سوى من طاقاتها الداخلية لكي تلقي إمامنا بالمعاني الغامضة. عندما نقرأ:

«المرأة التي نحبها ليست أكثر جمالا/ إلا حين نراها تطلع موطرة بك/ أنت، أيتها النافذة من يوشك على تأييدها/...../ أيتها النافذة، يا مقياس الانتظار/ الممتلئ مرات بتدفق الحياة الراغبة بشدة/ بحياة أخرى/ انت من يفصل ويشد/ وانت تتحولين إلى مرآة، مثل البحر/ نرى فيها بفتة أشكالنا/ وهي تخطط عبر (المرأة) ما تراه فيها.

تصير النافذة هنا مناسبة لشدة القارئ إلى جملة أشياء: إلى مفهومة الزمن، إلى فعل الذاكرة، إلى كل ما هو مخفي في العممة، إلى كل ما لا نستطيع مسه بأيدينا مثل هذا المستحيل المتقنع بقناع الممكن... الخ. الاستعارة ها هنا قوية بمكان لكي تصير الشعر

الريلكوي كله، وهو حالها تماماً في الشعر العربي القديم والحديث وفي أي شعر.

إن التأسس على الاستعارة يعني من بين ما يعني بأن الشاعر يعرف تماماً أدوات فنه والطريقة الملائمة لقول ما لا يستطيع التثني قوله. إنه على بينة من أدواته التعبيرية وهو يسيطر عليها. الاستعارة وليست اللعبة الشكلية، أو أيما لعبة جناسية أو طباقية. هذه الأخيرة يمكنها أن تثري القصيدة لكنها لا يمكن أن تشكل، وحدها، القصيدة. حتى في هذا التفصيل يلتقي ريلكه مع تقاليد الشعر العربي، فعندما يعرج في نصه الشعري الفرنسي، على الجناسات والطباقات الداخلية والخارجية فإنه لا يجعلها المحرك الأساسي لقصيدته. لو أنه جعلها كذلك لعدا نصه عملاً شكلانياً ولعباً في اللغة، (لقول الطرفة) وليس لعباً على اللغة من أجل قول العميق. إن الاستغراق فحسب في لعبة الكلمات وتصويتاتها ليست لعبة ريلكه رغم أنه يفتقر، مثل الشعر العربي، منها. يبدو التوقف عند اللعب اللغوي فقط وكأنه نفي للمعنى.

بحثاً عن المعنى؛

ما سحاولة الشعر الأوروبي الحديث بدءاً من مالارميه ورامبو، هي حسبما يشرح هوغو فردريك، نوع من تنافر الأصوات dissonance ذلك أنه يعلن نبذة من الهرمسي haemeseisme ومن الغموض (١٥) obscure هل هذا هو حال ريلكه؟ أن ريلكه يستبطن، عبر الكلام، ما هو عميق وكوني وإنساني، ويبدو لهذا السبب وكأنه يقف على النقيض من سوداوية وعدمية الشعر الأوروبي الحديث، الواقف، منذ الآن فصاعداً، عند تخوم القاعدة الشعرية الحدائوية، قاعدة الغموض. لم يخضع ريلكه، بوصفه شاعراً كبيراً، لا للغموض ولا للسوداوية ولا للعممية ويقي إلى جانب ذلك شاعراً (طليعياً) وذا وعي من طراز ثاقب. لتتوقف أمام هذه النقطة التي تشهد مفارقة ظاهرية. إن القصيدة الريلكوية، المتأسسة على الخيال، تتأسس كذلك على قاعدة من البساطة المتناهية، المتناهية، المتناهية لكن الخداعة. في رسالته إلى صديقه (لو) يقول: «انني بسيط إلى أبعد الحدود» (١٦) لقد تعلمت البساطة، تعلمت ببطء، بصعوبة أن كل شيء بسيط وانني قد عدوت ناضجاً لكي أتكلم عن البسيط».

وهو يشير إلى القدر المخيف من العري الوجودي الذي تلعنه البساطة، البساطة بالنسبة إليه رديف للعميق. عندما يختار بعض الزهور من أجل (لو) فانه يسعى إلى زهور بسيطة بشكل كاف لكي تكون أكثر حضوراً، بين مخياله والبساطة تقع أرض حرجة، مشمسة هي موطن للشعري. لم يحاول الشعر الحديث دوماً مثل هذه البساطة الظاهرية في الكلام.

إن طليعية ريلكه لم تمنعه من الالتزام بالانقياعات الموزونة والقوافي الصادحة، وهو ما نراه على أية حال في قصائده الفرنسية المستهدية أحياناً بنظام الرباعيات الدقيق. في قصائده الفرنسية «كان ريلكه يبحث عن الانتظام (الشكلي) عن الوزن الاسكندري حيناً، وغالباً عن القافية بنوع من إفراط يشابه ذلك الإصرار الساذج أو الهوس السمعي» على ما يقول أحد النقاد الفرنسيين. أن فنه الشعري يظل، من الناحية التقنية، مشدوداً إلى البنية الكلاسيكية للبيت (وهو ما يجب أن يؤكد لنا كذلك عارفو قصائده الألمانية) رغم أنه قد حاول، مثل جميع الشعراء الكبار، كل الأنماط الأخرى بما فيها قصيدة النثر. أن القانون الوزني يتبقى بالنسبة إليه ضرورة شعرية جنباً إلى جنب طليعية فكره وحدائقه العميقة. تدل على هذا الخطوة الطليعية انتباهته المبكرة لعلل مارسيل بروسست للصعب «لقد كنت، كتب سنة ١٩٢٢، من أوائل من قرأوا رواية (إلى جانب سوان)، وأذن من أوائل من أعجبوا بمارسيل بروسست»، كما تدل على طليعيته الثقافية، بشكل أخص، موقفه من المرأة الذي يقدم بعض الثدرات التعبيرية التي تصلح أن تدرج في بيان للنسوية: «إن الفتاة أو المرأة اللتين تدركان أزدهارهما الداخلي الجديد لا تستعبدان إلا عرض الأساليب الذكورية السيئة...». هذا الموقف من المرأة هو موقف جميع الشعراء العظام من العصور كلها، فالمتمنبي العربي لم يكن يخاف من كتابة نص رثائي رائع عن جدته، جرير قبله كتب نصه الجميل النبيل عن وفاة زوجته

لولا الحياء لهاجني استعبار

ولزوت فبرك والحبيب يزار

ولبت قلبي إذ علقتي كبرة

وثوؤ التمانن من بنيك صغار

كتبه في وقت كانت وضعية المرأة الاجتماعية والقانونية مأساوية تماماً، وكان تناولها بالتالي في إطار انساني رفيع المستوى يشكل تجاوزاً لشرط المرحلة التاريخي. هذا الأخير كان يتعاطاها بأحسن الأحوال وأرقاها كموضوع لعشق عذري محض، لا دور لها فيه وتظهر كموضوع سلبي جامد للعبادة، أو كموضوع شقي محض.

اذن فإن شعر ريلكه يتقاطع كذلك مع تقاليد الشعر العربي في هذه الانحشاء على المعنى، على الحكمة. من الناحية الايتمولوجية تنحدر كلمة شعر اليونانية من (الخلق creation) وفي اللاتينية من (التخيل والمخيل fiction) بينما تنحدر في العربية من (المعرفة) والعلم بالاشياء، فالفعل شعر بمعنى (الشعور، الاحساس العميق بالعلم، ومن معنى الرؤيا) (١٧). لهذا السبب فإن الشاعر العربي يعتبر، تاريخياً، قوال الحكمة لآبناء قبيلته ولعامة الناس. كانت القبائل العربية تتفاخر بوفرة الشعراء بين ظهرانيها وكانت الشعراء تتبارى بوفرة الحكمة والحكم في قصائدهم وعمقها. الشاعر كان، في آن واحدة، الرائي والحكيم، أو الحكيم الرائي. أن اقتران الشعر بالحكمة، أي بالمعنى الوجودي الأعرق، يجيء من أن العرب كانت تعتبر الشعر بمثابة الخزين الأهم لموروثهم الروحي والأخلاقي ولتجارهم الوجودية. الشعر ديوان العرب كما تقول الجملة العربية المعروفة. اننا نلاحظ في هذا السياق ان غياب الفلسفة على النمط اليوناني لدى عرب ما قبل الاسلام كان يقابله، بسطوح شديد، حضور الشعر بمعناه العربي الموصوف هنا أي الحضور المكثف للحكمة في النص الشعري، بل تحول الشعر إلى وسيلة لإنشاء المعنى بطريقة غنائية وتأييده بالتالي في الضمير الثقافي العام. لكن ما هي الفلسفة؟ انها حب الحكمة. = Philo حب و = Sofia حكمة.

المقابلة بين شعر عربي وفلسفة يونانية تريد ان تذكرنا ان الوعي العاقل بالعالم لم يتمظهر لدى العرب ضمن مصطلحات فلسفية وإنما كان يتمزج ويتداخل بالعاطفي والانساني وبما هو غنائي. وبعبارة أخرى فإن اللوغوس العربي كان يتمظهر في الغالب بلبوس الأيروسي. يتبقى أن الهم الاساسي للشاعر الكلاسيكي العربي كان على الدوام اشهار الحكمة بمعناها العميق

ولم يكن مطلقاً مواعظاً لذا فإن بعض مطالع القصائد العربية الغراء لا تفعل سوى قول هذه الحكمة في اطار محض غنائي، موقع بصوت عال. هنا أمثلة على ذلك: والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم (المننبي).

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح يميت ايلام (المننبي).

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب (ابوتمام)

كل ابن انثى وإن طالت سلامته يوماً

على آفة الحدياء محمول (كعب بن زهير).

معلتي بالوصل والموت دونه

إذا مت فظماناً فلا نزل القطر (ابوفراس الحمداني).

بالنسبة للشعر الالاماني فإن (الشعر والحقيقة هما صنوان) على ما كان يقول هايدجر الذي يصلح، ربما، لتبيان اهمية الفكر في الثقافة والشعر الالامانيين. بالنسبة اليه فإن الشعر والفكر هما عالمان يجاوران الكلام. ان قراءة متمعنة لأنطولوجيا شعرية المانية يمكنها ان تدلنا على ما يبدو الى ان السعي وراء حقيقة ما، وراء حكمة ما كان مسعى للشعراء الالمان منذ العصر الوسيط مروراً بصوفي كبير ولاعب كبير على اللغة مثل الأستاذ ايبهارت. مسعى يختلط فيه الجمالي بالدال، لكن الدال يظل شاخصاً باصرار.

يفتح ريلكه على الاحتمالات انه المحقق المهول في حقائق العالم من دون زخرفة لفظية ولا أوهام، من دون لغة مائعة ولا تشبيه سهل. ان المفردة (معنى) تتكرر في رسالته المؤرخة في ٧ نوفمبر ١٩٠٣ «محملاً بالمعنى» «لقد فهمت المعنى»، «ياخذ معنى»، وهو أمر يدل على انهماك الشاعر بالعالم، بالتأويل، بالمغازي والظواهرات.

ريلكه وحكمة الشرق:

يبدو لي ان ذاك الاختلاط وذاك السعي وراء حكمة عvisية مبنوثة هنا وهناك في أشياء العالم الأكثر بداهة يشكل فضلية لريلكه على وجه الخصوص. خاصة وإن ريلكه، في مرحلة نضوجه، كان في منأى عن اية نزعة محض حالمة، سوداوية او رومانسية ستم، كما اظن، كبار شعراء تلكم الانطولوجيا الشعرية الالمانية المفترضة،

انه يتبقى كذلك بمنأى عن اية استطرادات اكزوتيكية، لصيقة بالشرق غالباً.

بمقاربة ريلكه مع مؤلف (الديوان الشرقي للكاتب الغربي) يبدو الاول بعيداً عن ايما نزعة اكزوتية شرقية رغم انه يتبقى في قلب الافكار التي حملها وبشر بها الاستشراق يومذاك، علاقة ريلكه بالشرق عموماً والشرق العربي والاسلامي على وجه الخصوص تستحق وقفة متأملّة. في مراسلاته الكثيرة يبدو ريلكه، بادئ ذي بدء، مطلعاً، على مصر الفرعونية، ففي رسالته الى بينفوتا المؤرخة بتاريخ الاول من فيفريه سنة ١٩١٤ ينصح الشاعر صديقه «بالذهاب الى برلين لرؤية التمثال النصفي لأمونوفيس الرابع» مضيفاً بأنه «يستطيع أن يحدثنا عنه لوقت جد طويل» (١٨). وفي ذات الرسالة يذكر انه «قد امضى ليلة كاملة تقريباً تحت أبي الهول الكبير». وفي سياق هذه الرسالة عينها ترد كلمة (العرب) عندما يعضي الشاعر بسرد تفاصيل زيارته لابي الهول ويقول: «يتوجب ان تعلمي بأنه من الصعب ان يكون المرء وحيداً في ذلك المكان العام، فالاجانب الأكثر غثاثة يأتون زرافات زرافات- لكنني كنت قد قفزت الى العشاء، حتى العرب كانوا يجلسون على مبعدة متجمهرين حول نارهم. كنت قد تخلص من واحد منهم كان قد لحظني مشتبهاً له برتقالتين...» (١٩)

اننا نعرف انه قد قام (ص٢٠٨) خلال شتاء ١٩١٠-١٩١١ برحلة الى شمال افريقيا (الجزائر وتونس ومصر). ويلمح في احدى رسائله الى بينفوت الى مدينة القيروان وهو ما يصرح به بوضوح في رسالته الى لو اندرياس- سالومه المؤرخة ب١٦ مارس ١٩١٢. حول تونس يذكر الى بينفوت في رسالته المؤرخة ب٨ فيفريه ١٩١٤ بأنه «يتذكر ليلة من غرفة في فندق صغير في تونس» (٢٠) ويعرفنا في رسالة اخرى الى ذات السيدة بأنه قد زار طليطلة الاندلسية، وانه قد رأى العهد القديم وقد صور بكل غنى المخيلة» (٢١) وهذه من دون شك اشارة ملتبسة الى ارتباط طليطلة الثقافي والمعماري في ذهن ريلكه بالحضارة العربية الاسلامية.

حول هذا الشرق يتكلم ريلكه كذلك عن الأتراك في رسالته إلى بينفوتيه المؤرخة بـ١٦ فيفرييه ١٩١٤ وهو يقول: «أول من أسس وفي نهاية الامسية جرى شيء آخر لم أذكره لك: أول أعمال صباي، لقد وثبت في قلبي أغنية سلفي هذه، حامل الرأية comette كريستوف ريلكه الذي كان (ريما في سنة ١٦٦٢) يعبأ (الشعب) ضد الأتراك...» (٢٢): ويذكر بعدها أن «العالم كله ينحني على ترجمة قصيدة ذاك السلف المتبقية منسية طيلة سنوات وسنوات، بالانجليزية والبولونية والهنغارية، الله وحده يعلم كم من مقترح لترجمة القصيدة قد وجه إلى دار النشر...» (٢٣).

تتجلى ما اسميها بالزعة الاستشراقية في الحديث عن نبي الاسلام في احدى رسائله التي يتضمنها (رسائل الى شاعر شاب) المشهورة. إن قصيدته (نداء محمد) الموجودة ضمن قصائد مجموعته (قصائد جديدة) هي مثال جيد على حيادية ريلكه الايدولوجية ازاء الاسلام:

«بينما كان السامي المدرك على الفور/ في مخبأه/ تدخل الملاك، صافيا، سويا ومتوهجا/ ثم تخلى عن كل ادعاءاته وصلى/ (هل) يتبقى على ما كان عليه/ تاجرا ضائعا في السفر/ لم يكن قد قرأ البتة- والآن/ فان مثل هذا الكلام- هو كثير بالنسبة لحكيم/ حاسما كان الملاك بالأخرى يريه ويريه/ ما كان مكتوبا في ورقته/ لم يخفت البتة وكان يلح: اقرأ/ قرأ حينها، بينما انثنى الملاك بدوره/ ما هو ذا إذن قد صار شخصا قد قرأ/ وكان قادرا وكان يستسلم/ وكان يكتمل».

يدل النص هذا، أولاها، على معرفة ريلكه لحياة نبي الاسلام بشكل وآخر. انه يشير الى نزول جبرائيل على النبي محمد وطلبه منه ان يقرأ. الى آخر الواقعة التي نعرفها جميعا.

لكن ثقافة ريلكه، كما تبرهن على ذلك مراسلاته، هي ثقافة شمالية اذا صح التعبير. انه عارف حقيقي بخفايا الشعر السويدي (انظر. تعليقاته المتنوعة عن الشاعر السويدي جاكوبسن في رسائله الى شاعر شاب). شاعر شمالي حقيقي يبدو لهذا السبب متعاليا قليلا على جنوب العالم وهو ما تبرهنه ملاحظاته

حتى عن مدينة روما المعاصرة» (٢٤) ومصر الاسلامية. هذا الموقف يميز الى يومنا هذا الشعراء والمثقفين الجرمانيين ذوي النزوع المثالي. بهذه المناسبة نقول ان الثقافة الالمانية تعلن/ في عصر ريلكه على الاقل/ عن تناقض فادح بين نزعة انسانية عقلانية وبين موقف حقيقي. فبالقدر الذي تدفعها فيه عقلانيتها الشكلية الى معادلات من التوازن والتعادل والتسامح والاخوة وسيادة المعرفة بدلا من سيادة الاوهام والاعراق فان نزعتها غير المعلنة المتعالية قد سمحت لها بالتقليل من شأن الآخر. هيجل نفسه لا يبدو منصفاً وهو يتحدث عن الشرق وماركس نفسه يبدو، كما يبرهن ادوارد سعيد، كمستشرق مزود بمصطلحات سلبية معروفة وبمفاهيم محددة سلفا.

الهوامش

- ١ - رسائل الى شاعر شاب، ص ٣٥
- ٢ - ص ٤٥ من مراسلاته مع «لوه
- ٣ - ص ١٤٠ من رسائل الى شاب
- ٤ - ص ١٤٣ من رسائل الى شاب.
- ٥ - ص ١٤٤ من رسائل الى شاب
- ٦ - ص ١٤٨ من رسائل الى شاب
- ٧ - ص ١٤٨ من رسائل الى شاب
- ٨ - ص ١٤٨ من رسائل الى شاب
- ٩ - ص ١٤٩ من رسائل الى شاعر شاب
- ١٠ - ص ١٥٠ من رسائل الى شاعر شاب
- ١١ - ص ١٢٥ من رسائل الى شاعر شاب
- ١٢ - ص ١٤٥ من رسائل الى شاعر شاب
- ١٣ - ص ١٥٤ من رسائل الى شاعر شاب.
- ١٤ - ص ١٤٤ من رسائل الى شاعر شاب
- ١٥ - انظر كتابه المعنون «بينية الشعر الحديث» ص ١٤
- ١٦ - ص ١٢ من مراسلاته من لو
- ١٧ - (شعره بالألمر) أي اعلمه (وليت شعري) أي ليقني دريت كما الاضمار فقاتل الشعر يسمى شاعرا «لأنه يشعر ما لا يشعر بغيره أي يعلم» على حد تعبير لسان العرب مع ٤ ص ٢٢٧٤
- ١٨ - ص ٢٧ من رسائل الى موسيقية
- ١٩ - ص ٢٨ من رسائل الى موسيقية
- ٢٠ - ص ٥٦ من رسائل الى موسيقية
- ٢١ - ص ٢٠ من رسائل الى موسيقية
- ٢٢ - ص ١٢٧ من رسائل الى موسيقية
- ٢٣ - ص ١٢٧-١٢٨ من رسائل الى موسيقية
- ٢٤ - انظر في «ريما في مراسلاته مع لوه التي يتفق معها على تصوراتها عن روما.

بدر الديب

كتابة التأسيس والحياة والعزلة

كريم عبد السلام*

يجب أن نتوقف أمامه لأنه لصيق بما قصده الكاتب من العنوان ومن فكرة العودة نفسها هذا المعنى هو « ثاني البدء » أو البدء من جديد ولننظر إلى القصيدة التي اتخذ الشاعر من عنوانها عنواناً للكتاب، ليقول فيها .

« عاد إلى حرف الح وهو لم يغيب »

فتلك المفاجآت هي إقصاح عن الاستمرار فهو لم يغيب أبداً عن روجي

بل ظل دائماً فاعلاً لمشكلاً لهذه الروح »

أظن أن حرف الح، نوع من ممارسة الوجود وأن العودة هي الوعي المتجدد بهذه الممارسة في لحظة بعينها، والشاعر يعرف هذا الوعي في القصيدة على النحو التالي :

« إنه حال من استحالة الركود والأمن

وتطلب دائم للثورة على ما حققه العالم والحضارة »

وإذا كان هذا التعريف قد حضر واضحاً في نصوص حرف الح الأولى التي كانت بالفعل ثوراتاً وروعباً وثورة وتعبداً على ما حققه العالم والحضارة وعلى الواقع المحيط كما تجلي في اللغة المستخدمة وفي طريقة التعبير وفي الرؤية المثبتة، فإن عودة هذا الحال ليس كسابقه حالاً من استحالة الركود والأمن أو طلباً دائماً للثورة على ما حققه العالم والحضارة » بل يمكن القول بأنه « أسي » قد بلوره اليأس من العالم وحكمة أثبتتها تقديم اليقين بالجهل على ادعاء العلم بالكذب على النفس .

في « عودة حرف الح » نقف أمام الأسى من خراب العالم وكأنه مدفوع بقوى ما إلى الخراب والزوال وفي قصيدة الأفيال، يأتي هذا المعنى واضحاً يقول الشاعر :

« الأفيال أكلت المكان ونامت

واحداً بعد الآخر ، في رقدة طويلة لا قيام منها

عودة حرف الح

« عودة حرف الح » مخطوط / مشروع ديوان جديد للشاعر والروائي المؤسس بدر الديب، كان من حظي أنني اطلعت على بعض قصائده بعد كتابتها مباشرة حتى اكتمل كتاباً يضم تسعاً وعشرين قصيدة جاءت على النحو التالي :

« عودة حرف الح ، المستحيل، زرقاء اليمامة، عاد الشعر، جهل، إلى صفيحة ربيع ويتس، رجال ونساء، حزن، الأفيال، كلمات، التأمل والأمل، نحو ٢٦ سبتمبر، اللغة هي الفول الحي، الكينونة هي الجزني، علموه كيف يجفون فجفاً، أصوات الليل، تأمل، حُبَان، (٠٠٠)، الوحدة، الموت علينا حق، أغنية للذاكرة والتذكر، الوقت يمر يا حبيبي، اللغة، قمة جبي، مريثة لواحد من العامة، التفكير، الأمل، السور الذي غاب.»

أول ما يلفت النظر في نفس قارئه يأتي من العنوان، دلالاته وإحالاته، والعنوان هنا يحيلنا إلى مجال دلالي كامل يتضمنه دال العودة كما يحيلنا إلى شيء متعين هو كتاب حرف الح، من حيث هو « حركة وثورة وتطلب »، بتعبير الشاعر.

ولنتوقف أولاً أمام المجال الدلالي الذي يتضمنه دال العودة، فهو يتضمن الإياب بعد الغياب والإقامة بعد الغيبوبة، والوصول بعد التيه، ومصادفة نقطة بداية بعد طول حركة في اتجاهات متباعدة.

وفي القاموس المحيط «العودة : الرجوع، كالعودة والمعاد والصرف والرد وزيارة المريض كالعياد والعيادة والمعوادة بالضم، وجمع العائد كالعواد والعود والمريض معود ومعودة، وانتياب الشيء كالاعتقاد، وثاني البدء كالعياد والمسن من الإبل والنساء.

ويمكن أن نمر على كل هذه المعاني التي يتضمنها دال العودة لكونها معروفة ومستقرة في أذهاننا، إلا واحداً من المعاني

* شاعر من مصر

فقد أكلت المكان ولم يعد لها زمان

المكان لم يعد موجودا والزمان أيضا، وما هو موجود هو توهم الحركة بالقصور الذاتي في مكان متوهم وزمان متوهم، لقد خرب الإنسان وجوده على المكان وأضاع إنسانيته، أضاع تصوره عن نفسه بأنه الحي وسط الأحياء وأصبح إلها متسلطا دمويا يحرق ويبيد ويدمر، والوجهة التي يسير إليها مثل هذا الفاعل معروفة وباعثة إلى الأسى، وفي قصيدة حزن يقول أيضا:

« الخفا متى العجز سي

ولكن الذي ليس متى هو الزمن وهو الناس كم أو أن أصبح باللاتينية هذا العجز

إنه مثل الحزن بعد الجماع

لا مهرب منه »

إنه الأسى ثانية الذي يعصف بالنفس ويجعلها في حال من البكاء دون دموع بكاء مستمر لا ينقطع، بل يتصاعد داخل الإنسان ولا سبيل إلى هدوئه.

الوجه الآخر لهذا الأسى، هو الحكمة وليدة التأمل والبحث العقلي الخلاق، وهي حكمة أنبتها تقديم اليقين بالجهل على زيف ادعاء العلم بمعنى الوصول إلى معنى كوننا جاهلين وسنظل جاهلين وأن ما وصلت إليه الإنسانية من علم تجريبي ما هو إلا ثقافات تنفث في أمام مشكلات النفس الإنسانية التي لم يقاربها العلم حتى الآن.

ففي قصيدة بعنوان « جهل » يصدرها الشاعر بكلمة كارل بوبر في جهلنا نحن جميعا سواء يقول انطلاقا من التصدير:

أحب هذه الكلمات لأنها حق

ولأنها كلمة سواء

فنحن جميعا في الجهل سواء

وإذا كان بعضنا يريد الكذب ويرفض الجهل

فإنه يقيم بدل الجهل زيف الادعاء وداحة

الكذب

فماذا نصنع بالوعي الإنساني، بالحق والرياء ؟

وماذا نصنع بما يصغه الإنسان من شرائع

الكذب حول نفسه ؟

فهل لدينا علم وهو يوشك أن يضرب الحائط السد ؟

وهل لدينا أخلاق ؟

إن السخرية المرة الأسيانية مما يظنه الإنسان معرفة وعلماء تدفع الشاعر باستمرار إلى اختبار ما هو مستقر وثابت، وقد يكون هذا المستقر الثابت مشهدا متكررا أو لفظة أو دال « اللغة » ودال التفكير ودال التأمل أو حالا يمر بها الشاعر ويجعل منها

موضعا للتأمل واستخلاص الحكمة المقطرة التي تخرج العين الفائرة وتقرض الصمت والتفكير.

عندما يخضع حال الوحدة لتأمل الشاعر وتفكيره فإنه يطرح الأسئلة الصعبة التي لا إجابة لها إلا مزيدا من التفكير والتأمل مثل:

« ماذا يفعلون بأنفسهم عندما يصحون وحيدين ؟ » أو « هل نستطيع أن نقبل وأن نرضى بالوحدة ؟ ألا يمثل السؤال الثاني مغزى للسعي الإنساني إلى اختراع المجتمعات واختراع الصداقة والحب والأسرة والبيضاء عند الموت والفرح بالزواج وكلها مظاهر يحاول بها الإنسان ألا يقبل بالوحدة، ولكن هل يستطيع حقا أن ينفي الوحدة. ألا يقبل بها ؟ هل يستطيع أن يموت مثلا مع من يحب ؟ » إننا لا نموت إلا فرادى حتى لو متنا في لحظة واحدة وفي مكان واحد وهذا هو ما يجعل من سؤال الشاعر ومن تأمله موجعا رباعيا دائما على التفكير.

وفي قصيدة « كلما » يقول :

مازلت مشغولا بـ « كلما »

فهل هي ظرف زمان ؟ هذا كلام مضحك

فهل تشير إلى التعدد أم إلى تكرر المرة ؟

ثم ينتقل بالكلمة ويتأمل نقلة شعرية إذ يستحضرها في سياق لغوي ناصع، هو سياق القرآن الكريم حتى يستطيع أن يؤكد فكرته عن اللغة يقول :

« كلما دخل عليها زكريا المحراب »

هل هذا يعني مرات عديدة أم مرة واحدة

فهناك فارق بين التكرار والكثرة

الكثرة هي نفس الشيء، بينما التكرار يكاد يكون معجزة

وجد عندها رزقا،

هو التعبير الذي يخلص المرء من الكثرة والتكرار

بأن يركز العين على الرزق القائم أمامها »

ويصل الشاعر إلى استخلاصه الذي يود أن يسوقه إلينا من البداية حول كلمة « كلما » .

تناقض اللغة وإفلاس النحو غريب وقائم ، فـ « كلما » فوق كل ظرفية زمانية ومتناقضة مع الكثرة والتعدد دائما.

ما أكثر وقوف الشاعر أمام الأنفاظ يقلبها بين يديه واستحضر تاريخ استعمالاتها ويحدد الاستعمال الأبرز من بينها ليطعن في الصميم موضحا ما يشتمل عليه من فقر

وسخف، رغم ذلك هو يفق من اللغة موقفا تقديسيا أو يكاد

فيقول في قصيدة بعنوان اللغة .

أنا أرتعد من اللغة

فكلما مرت بفكري أو على لساني كلمة

ويضيف : اللغة حضور مُغَيَّب للمعنى وللروية ولكنها غياب للمتلقي الحاضر الذي هو أنا وليس أنا هناك من يصنع من اللغة جهازاً لممارسة الجنس أو لممارسة السلطة وكلاهما فعل غريب عن اللغة واللغة الفعل والامتلاك هي المثال الذي يعنيه الشاعر وينفي به كل استخدام للغة أو توسل بها إلى شيء آخر. ومن اللغة إلى الموت والإبصار والحق والذاكرة والتذكر والتفكير والأمن حيث كلها موضوعات يختبرها الشاعر في قصائده ويقف منها موقفًا جديدًا صادمًا ومبهرًا وكاشفًا. ينطق دائماً من فعل التفكير وينتهي به، ويصدق عليه ما أثبتته هو في قصيدة بعنوان التفكير .

التفكير هو سر عظمة الإنسان وهو السر في قيمة وجوده وضع التفكير على الوجود يخف والمسح بالتفكير الجرح يصبح احتمالا ممكنا إن عودة حرف الـ ح هو إعلاء للتفكير وممارسة للتفكير وتمسك بالتفكير وسط ظلمة الجهل الراسخة ووسط خراب العالم الظاهر وأمام عجز الإنسان عن التشبث بإنسانيته.

أحسست أنها مشحونة بتيار كهربى صاعق فإذا كانت اللغة لا علاقة لها بالواقع فلماذا ومن أين يأتي هذا التيار من الفكر وهذه القدرة الكهربائية الصاعقة فلنسال مرة أخرى كيف ينتقل الفكر إلى اللغة ويملؤها بهذه الشحنة الدائمة فيها حتى وإن لم يتحرك الفكر !

إن هذا الارتعاد أمام اللغة، هو دافعه لتأملها والوقوف عند الأفكار الراجحة بخصوصها واختبارها ومنها أن اللغة مفارقة للواقع أو أن اللغة تصورات مكتملة لا يلحقها التغير والتبدل بفعل التفكير، وهو في ذلك يضع تأمله في سياق إنساني يجعل من اللغة كأنها حيا يمكن تلمس العلاقة معه وتأثيره علينا وفي موضع آخر، في قصيدة بعنوان «اللغة هي الغول الحي» يقول في تعريف اللغة :

« ليست اللغة رؤية أو معنى، ولكنها فعل وامتلاك ولهذا فانا أخاف من اللغة كما أخاف من الغول الذي يأكل العظم قبل اللحم

قصائد: (عودة حرف الـ م)»

زرقاء اليمامة

إنك لا ترى أبدا كل شيء، ولو كنت زرقاء اليمامة فلا تحزن، لا تحزن إذا ضعفت عيناك فسوف ترى من جديد دائما ما لم تره من قبل. تلك الورقة الكبيرة لشجرة الموز تقطع أطرافها، وتظل القطع بينها فراغات الحركة فالهواء يحركها فترقص كراقصة بارعة وتقسّم الفضاء كما يقسم العود النغم.

وعلى سور الكهرباء باماتان

إحدهما ذكر ولابد الأخرى - بلا رؤية - أنتى

الذكر أسمن ويقترب وهي تتراجع

وكلما ازداد اقترابه هددت بالطيران

وارتفعت قليلا وابتعدت ثم جاءت له من الناحية الأخرى.

ماذا يريد الذكر، وماذا لا تريد الأنثى؟

وعيناك الكليلتان تريان رقصة أخرى

في هدوء الغرام لليمام

ولابد لعينيك أن تنعما بما ترى

فلا تحزن، لا تحزن، إذا ضعفت عيناك.

جهل

«في جهلنا، نحن جميعا سواء»

«كارل بوبر»

أحب هذه الكلمات لأنها حق، ولأنها كلمة سواء،

فنحن حتما في الجهل سواء.

وإذا كان بعضنا يريد الكذب ويرفض الجهل

فإنه يقيم بدل الجهل زيف الإدعاء وفداحة الكذب

فماذا نصنع بالوعي الإنساني، بالحق والرياء؟

وماذا نصنع بما يصنع الإنسان من شرانق الكذب حول نفسه؟

فهل لدينا علم وهو يوشك أن يضرب الحائط السد؟

وهل لدينا أخلاق؟

اللغة، القول والخي

ليست اللغة رؤية أو معنى ولكنها فعل وامتلاك
ولهذا فأنا أخاف من اللغة
كما أخاف من القول الذي يأكل العظم قبل اللحم
وليس اللحم قبل العظم كما يجب
إنها وإنه صاحبها الغين التي تبدأ الغياب
والتي تصنعه

اللغة حضور مغيب للمعنى وللرؤية
ولكنها غياب للمتلقى الحاضر الذي هو أنا وليس أنا
هناك من يصنع من اللغة جهازا لممارسة الجنس
أو لممارسة السلطة، وكلاهما فعل غريب عن اللغة
شطحات الصوفية أو مواقف النفري
كلاهما توقف عند غولية اللغة
فهي القول الذي لم يهزمه هرقل
ولن يهزمه بطل
وليست قوتها في حضورها بل في قدرتها
على تغيب من يقرب منها وكأنها لعنة ميداس
التي تميل كل شيء تلمسه إلى غياب أو ذهب، نعم ذهب
الأبطال الذين يقتلون اللغة هم الشحاة
ومن يحضنون لها هم أصحاب الصرف
وبين الاثنين يهزم كل كاتب أمام القول الخي
أصوات الليل

أصوات الليل ذات لون وحجم غير أحجام أشياء النهار
تحمل أسرار النائم الذي صحا
وتحمل أحلامه التي لم تنم
وتظل لمن يسمعها أسرا أو شبه أسرار
أسرار يقولها الصاحي لمن هو نائم
ويعرف أنها لا تنم
ولكنها أسرار مثيرة تسمعها الأذن
وتريد أن تعرفها وأن تعصفها
فالسر في أصوات الليل عميق خفي متفرد
السر في أصوات الليل خاص عميق خفي

ما الذي يجعل الأسرار تكثر وتتوالد
في أصوات الليل؟
وما هي هذه الأسرار؟
كل نائم له سر
وكل متيقظ له سر آخر.

التفكير

التفكير هو سر عظيمة الإنسان
وهو السر في قيمة وجوده
ضخ التفكير على الوجود يخف
والمسح بالتفكير الجرح يصبح احتماله ممكنا
ما هو التفكير؟
التفكير تذكر وحضور للوعي
فالتفكير يبحث من جديد ما حدث ويراجعه
ويرتبه ويستخرج معانيه
أما حضور الوعي فهو الشرط الضروري للتفكير
وحضور الوعي هو صفة الإنسان وخاصيته الأولى

المستحيل

هيا نضحك على المستحيل،
فلنسأله سؤالا واحدا:
هل هناك مستحيل واحد أم أكثر من مستحيل؟
كل الفلاسفة والمفكرين يقولون بمستحيل واحد،
لأن هذا ما يحاولون حله
وهنا يكمن الخطأ في كل فكر.

فالمستحيل بسيط ساذج، لا يتعلق بالوجود أو بالمعرفة
وكيف يتعلق بحياة الفرد الواحد الذي يعيش وحده في مستحيلين
نعم، وحده يعيش في مستحيلين:
استعادة الماضي ومعرفة المستقبل.
ومن لا يقبل هذا الازدواج يصنع الدمى الكثيرة
التي يلعب بها الفلاسفة والمفكرون، وحتى الأدباء
التاريخ، والذاكرة، والمطلق وتطلب المعنى والسعادة.
كلها دمي، يلعب بها الفكر ليغشى المستحيلين:
استعادة الماضي ومعرفة المستقبل.

التأمل والأمل

التأمل هو البحث عن الأمل

والتوصل إلى فرجة من النور وسط عيظ الظلمة والجهل واليأس

وهو طريق الوصول إلى الحق عند المتصورف

الذي يستحضر القدرة الإلهية في داخله

ليرى من خلالها النور.

قصص : بدر الديب

* طريق الحائض

في منتصف العقد الثالث من عمري وجدت نفسي قد انقطعت من حولي صلات الناس ووجدتني وحيدا أعمل في الصباح محاسبا صغيرا عند تاجر صغير وأسكن في الليل إلى غرفة عالية، كانت آخر الغرف في عمارة كبيرة قديمة.

وكنت، في عصر كل يوم، أصدق السلم العالي بطيئا مائتيا حتى لا يفرغ السلم، ولكنه كان يفرغ دائما وأصل إلى غرفتي وقد أحسست أنني أشد نحولا وأن ما في داخلي من مشاعر قد تتشب ويخدمني كائن عكاز قديم.

وعندما أفتح غرفتي وأدخل وأرى السرير أحس بالراحة والسعة وأفرح أن ليس على شيء إلا أن أستلقي وأن أنظر في السقف والحائط. ولقد لمعت في ذات نهار على الحائط طريقا ضيقا من الجير المتآكل الصاعد فوق أقدامي ويذهب بعيدا في الحائط مارا بأشكال غريبة لقصور ومدن. كان الطريق كله منحنيات مفاجئة تذب في عرض الحائط فلا يظهر لها شكل وكأنها تعاريج في مدينة مجهولة.

ولقد ترددت طويلا قبل أن أصدق في الطريق خائفا حذرا ومتهيبا مما قد أفقاه أو أسمعه مفكرا تفكيرا طويلا فيما إذا كنت في حاجة إلى شيء من الزاد وأدوات السفر. ولكنني كنت أتفكر طويلا ولتأني ولكنني أتحرر دائما إلى الأمام نحو الطريق الصاعد في الحائط. كنت أتحرر وأنا أفكر كإبريق من الماء فوق النار يدوم فيه الماء ويصوت ولكنه يظلي ويندفع في غليان حتى يتبخر. لقد حاولت كثيرا أن أمسك نفسي عن الصعود أو أن أنتظر ... على الأقل ... حتى أنهى له ولكنني في الواقع لم أستطع. كانت الأشكال الغريبة تعرفني بنفسها أحيانا فأقدم وأترك راضيا كأنني أرى نافذة أرى الشياك الكبير الذي كان يجلس تحت أبي، وأحيانا كنت أرى النور يبعث قويا في منطقة من الطريق فيضيئها إضاءة بالغة حتى أحس كأن جرحا غائرا يدمي في جبهتي وأنني أتناهك وحيدا في ميدان فارغ ولكنني كنت أتحرر. لا أستطيع أن أفزع نفسي بفائدة التفكير والتأني ولا أستطيع أن أمتنع نفسي من

وعند المفكر الذي يقبّل من خلاله صعوبات الفهم والإدراك

ليصل أخيرا إلى ما يظنه حقيقة

وهو في آخر الأمر بالنسبة للمفكر،

إعادة صياغة الواقع ليصبح مرثيا، كما تريد الروح

وهكذا، قد يكون التأمل، إعادة للظلمة وللجهل !

وياضاعة التأمل، إذ لم يصل إلى الأمل.

الصعود والتحرك التحرك إلى أعلى ولقد وجدت نفسي وأنا أصدق أجرا كثيرا مما كنت أظن. فلقد كنت أطرق المكان كأن لي به ألفة، أو كأنني ... وكان هذا أقرب لشعوري ... أستهود مكانا وصفه لي معارف أقرابا.

وصعدت مطلع الطريق الصاعد أدب خفيها كأنني نجم أو حشرة صغيرة. كنت أستريح عن بعد، هفات من نسيم طري لم ألقه من قبل كان النسيم واضحا في مقاصده عارفا بجسدي معرفة غريبة فلقد كان يبعث ويهيني ويمنح بيدي كأنه شال أسود ناعم ولقد تحركت على شفتي ابتسامة غريبة وأنا أصدق، فرحت أرقب في أقدامي خفة وجبرأ على السير كنت أدفع أو أندفع ولكنني كنت أسير كما يسير كل شاب إلى بيت حبيبته.

ولم يكن في الطريق غيري أحد ولكنني كنت مطمئنا إلى نوع من الوصول لم أكن أنرك كنهه. فلم أكن أسير كما يسير إلى عملي في كل يوم ولكنني أسير وكأنه معالم الطريق.. نعم كأن في الطريق حجرا وبعض عمدا وخرابات من بهوت بعيدة ... قد استهدفتني كلها في يسر وصمت. وكانت كلها تنظر لي بعيون مألوفة ولكنها ألفة فريدة لم أستشعرها إلا في الغروب أو في صفحة المياه الواسعة أو في الفهم العميق وأنا أستشعر قولنا ، ما يربطني من بين سطوري.

ولذلك أحسست أنني لم أعد أفكر في الطريق وأنني قد لا أخشى شيئا وإن سرت، بل لقد سرت وأنا لا أفكر لقد أسرني الطريق والجو ورحبت في دواية واسعة متصاعدة تدق فيها أقدامي إلا أن الطريق لم يلبث أن أنجني وهو مازال يتصاعد. ولقد أتسع لي الأفق كثيرا إذ ذاك ورأيت أن ثمة شجرا بعيدا يقف منتصبا أمام كومة من الحجر وأنا ذاهب لا محالة إليه فتدريت خطوات وبدأت أفكر من جديد فيما على أن أخذه من زاد لهذا الطريق ولكن بصري ورويتي لهذا الشجح يدفعانني دائما إلى الأمام والشجح لا يرمع من مكانه ولا يقترب. أصبت بشيء من العند الدخيل ورحبت أنفع بأقدامي كي أتقدم إذ تبين أن الشجح للبعيد امرأة عجوز، تضع على جانبها في الأرض صرة ملفوفة.

وتمسك في يديها عصا طويلة، أما وجهها ورأسها فإنها تخفيهما عني في غطاء واسع قديم.

ولكني اقتربت أخيراً منها ورأيت نفسي أنحرف وسط الطريق إلى ناحيتها وأكاد أن أقف، وإذا بها تكلمني في صوت أجش متقطع وكأن أقداماً ثقيلة تدوس في عيوان من البوص.

— هل أنت.

— وذكرت المرأة العجوز اسمي ونسبتني إلى أمي فأجبتها بهزة من رأسي وبدأت أخشى تبعات هذا الطريق، ولكنها قالت لي: لقد انتظرتكِ أياماً طويلة هنا ولكنني ظلت واقفة لأنني عرفت أنك قادم..

وأحسست فجأة أن المرأة صادقة، وعلى الرغم من أن التعب لم يكن يبدو عليها إلا أنني سألتها: هل بقيت واقفة، ألم تتعبين.. فلم تجب على سؤالي ولكنها راحت تنظر خلفها نحو صحراء بعيدة ثم غمغمت:

إن ثمة عربة تنتظرنا على بعدة وعلينا أن نصل إليها..

ورحت أفكر من جديد وأستشعر أن أفكارني تحتك ببعضها كأنها أضراس خفية وفكرت كثيراً، نعم كثيراً أن الرجوع، أو على الأقل في أن أقول لها بأنني عائد ولكنها فقدتني بخطوة وعبرت الطريق إلى الصحراء الواسعة رحت أتبعها وينفس أن أقول لها ما أفكر فيه في اللحظة القادمة. ولكنها صممت وصمت أنا أيضاً وراح الرمل يأكل في أقدامي كأن هناك ندماً وشكوكاً وتردداً.

وعندما وصلنا إلى العربة كأن فيها حصاناً أحمر بحجم ثلثا وكانت العربة أقربرت إلى عربات الأغنياء سعداء في غطائنها ومقاعدنا، قد لمت فيها الأبرار الصغراء ومدبرات العجل والقيوت الأتعة على أرض العربة إلى جانب المقاعد.

ولقد ترددت طويلاً في الركوب ولكن المرأة ركبت في سرعة وجذبني إلى جانبها وأنفجر الحصان عادياً كما المرء في الضحك كانت العربة تهتز هزاً قوياً فنصلدم في بعض فلا أتكلم ولكنها كانت تتكلم وإنما كلام لا أفهمه أو لا أسمع.

وكنتم أمسك في كلماتها كلمات الرمل والحجارة وأضواء النجوم والآبار البعيدة، ولكنني كنت أحس أنني أدرك هذا كله في تركيب لغوي فريد، فلقد كنت أحس أنها تسلب الصفة فيما تتحدث عنه ولا تضيفها إليه وكنتم أحس أنها تذكر أحياناً السماء غريبة وتجعل كلمات أخرى ترقص حوالينا.

كانت العربة تهتز وتصلدم المرأة بي أحس أن حديثها يخرج من جسدها كله وأنه في أنحاء جسمي وأحياناً يلدغني في يدي أو خدي. وفجأة أحسست أن العربة قد امتلأت كلها حديثاً غير مفهوم وأن الكلمات تختفي في العقد أو تتركب وتتقف على محاور الغطاء. ولكنها لا تخرج أبداً من العربة وكان الجو قد اظلم وعيون المرأة قد أضاعت في الظلمة، ولم أكن أعرف إذا كانت عيوني مضبوطة أنا الأحران لا. ولكنني كنت اهتزم مع العربة وأتابع عيوني المرأة في

حركتها وأحاول أن أتبين هذه اللغة الغريبة التي تتكلم بها. وقد بد لي في لحظة واحدة أن أضحك وأن ليس ثمة داع لأن أفكر ولكن العربة وقفت فجأة وأحسست من أقدام الحصان أن الطريق قد تغير وأنا تسير في بهو عيين معلق قد رصفت أرضه بالحجارة.

ورأيت باب غرقتي يفتح وشاهدت عم بسوئي يدخل فيضع على المنضدة رغيفي العيش والجبن والحلاوة وعودين من البصل وقد رحت أصرخ عليه وازلت من العربة وتبعني المرأة ثم تقدمتني خطوة وتعجبت من أن عم بسوئي لم يسمعتني وأن خطواته وحركاته لم يبد فيها أنه افتقدني وعندما خرج عم بسوئي لم أجد ثمة مبرراً أن أطيل التفكير بل مشيت وراء المرأة في طريق مرصوف بالحجارة الصغيرة المقطعة حتى وصلنا إلى غرفة مضنية بنور كنوز الغروب قد امتدت على حائطها العريض منضدة واسعة طويلة جلس وراءها سبعة رجال غرياء، كان كل واحد منهم فريداً في ملبسه وشكله فقد كانوا سبعة فعلاً. ووراء الرجال ثلاث نوافذ طويلة رأيت منها البحر وسمعت صوته.

ولم أكد أدخل الغرفة حتى توارت المرأة في باب جانبي وبادرنى أول رجل على اليمين:

— لماذا تدعي القداسة.

كان الرجل سميكا يرتدي حله سوداء وقميصاً بالبحر والبهاض وكان وجهه غليظاً كأنه مخربط من لحم حيوان أخر. وكانت عيونه ضيقة سريعة الحركة كأنها سمكات صغيرة فالتفت ورأني على مفصدي ورأيت عودي البصل والحلاوة وترددت وامتلات بروحي بخوف حاد واسع وقلت للرجل في خجل:

— أنا لا أعرف هذه الكلمة يا سيدي..

كانت جمل المرأة مازالت في أذني، مازال في روحي ما تحسسته من تركيب غريب في حديثها.

ولكن الرجل الثاني تحرك في جلبابه الواسع الأبيض فتشنت على جسده ما يمر فيه من خطوط زرقاء عريضة وكسر على عينه اليميني غامراً وقال لي:

— ولكنت قد جئت إلى هنا.

وأضاف مستهزئاً يا سيدي.

ولم أستطع أن أتكلم، ولم يكن في عزمي أن أرد عليه لأنني لم أكن أعرف ماذا أجيب لأن الرجل الثالث مد ذراعي ناحيتي وقام من مقعده قليلاً فأرأيت سرواله الأحمر على سترته الرمادية وفزعت عندما قال لي متلطفاً.

— ألا تجلس..

فلم يكن في الغرفة كرسي واحد بل كانت عارية تماماً إلا من منضدتها الواسعة وكراسيهم وتلك النوافذ ورأوهم..

وقد تبينت أنهم لا يريدون مني أن أتحدث لأن الرجل الرابع وكان يرتدي سترته البجارية ويضع على رأسه قبعة صغيرة لآك في قمه كلمات غريبة بصوت عالٍ جعلتني أنكر حديث المرأة في العربة

ولقد تشجعت كثيرا عندما سمعته وقد أخرج هذا الرجل من أصوات وأحسست أنني مضطرب أن أرد عليه بل وأنتي أكاد أن أباقع عن نفسي فقلت لهم..

أنا لا أعرفكم ولا أفهم كنتاجكم، فأنا رجل بسيط، أنام في فراشي كل مساء

وضحك الرجل الخامس ضحكا متواصلا هز أقدامي وساقتي وراح يمسك أكتاف قميصه من أن يسقط فلقد كان يلبس قميصا من الحرير السمعي قد شمر أكتافه وبرز منه عند عنقه شعر صدره الأسود كان شابا نحيلًا وكان صوته ضحكا كأنما يضخمه قاصدا في فمه فرحت أصرخ على صوته وقد ضاق تنفسي:

أنا أشهد عم بسهوني أن ليس في حياتي ما قلت أنا رجل بسيط لم أركب العربة أبدا ولم أمش في الشوارع، ولم أحمل سبحة. انظروا، ليس في عيوني ناس، أنا لى ساق ونراع ولكن ليس لى جانب آخر. وكان الرجل السادس أشيب الرأس قصيرا لا يكاد يظهر خلف المنضدة قد استند بذقنه عليها وراح ينظر بعيون ثابتة وكأنه طبيب .

الظاهر أنك غير من طبيبك، هل سألتك عن أمك.

فأجاب الأول ذو السترة السوداء:

معم طبعاً.

وقال الذي يرتدي الجلابيب:

إنها لا تخطئ أبداً.

ودرج البجار على المنضدة بضع كلمات غير مفهومة وقام أفاضا يحدث السامع وكان السامع في آخر المنضدة يقف مستندا بقدمه على كرسي يرتدي ملابس لاعبي الجولف وقال له :

إنها لا تخطئ أبداً

وبدب بينهم حديث مفاجئ اشتركوا جميعا فيه فلم أعد أستطيع أن أعرف أيهم يتكلم

ولكنك لم تدرك أبدا مدى الخطأ..

إن العربة تكلفنا كثيرا..

ولكن القداسة لم تكن في العربة

لقد أنقأها في الطريق

هل هي المسؤولة ؟

لا نحن المسؤولون

أنا لا أفهم أبدا أنها تخطئ

ولكنك لا تدرك أبدا مدى الخطأ

يا ربحنا جميعا

ولقد شععني اضطرابهم فعوضت على شفتي حتى أدميتها واستطعت أن أدفع بنفسني في الباب الذي توارت فيه المرأة ولقد دفعت الباب في سرعة فوجدتها وراهم بغطاء رأسها الواضع تحمل في يدها سكيناً فانتزعته منها وأحسست أنني أدافع عن شيء أحمله في قلبي، ولقد ترددت في أنني كالجريس البطيء تلك الكلمة

التي سمعتها منهم، قداسة قداسة، ورحبت لأعلن المرأة وأرعب الدم يتسرب من صدرها حتى يدخل غرفة السبعة من تحت الباب وعند ذلك أحسست أنني أكثر هدوءاً وأنشئ أشرف على الصحراء والحصان والبحر وأن هؤلاء جميعا قد صمتوا.

السعال

كان ذلك في صيف ١٩٣٥ وكنت قد أطلقت من المدرسة الداخلية التي كنت أتعلم فيها على أيدي الزمجان ورحبت أقضي أيام العطلة في بيتنا الكبير الذي يطل على البحر. ولقد كنت إذاك شابا طريا تلعب فوق شفتي شعيرات خضر صغيرة، وتتحرك في عيوني الضفراء أمواه بعيدة، فيها أحلام هادئة ساكنة. كنت شابا نحيلًا أكاد أكون فارعا، لى جمال عرقته من وجوه الآخرين، ولي نخس خفيف من ذكاء وسند قديم عتيق من الأخلاق والطيبة لم أكن، في ذلك الوقت، أعرف مما يحيط بى غير مسافات ضئيلة من أرض حديثنا، بها طراوة الأرض المروية ويطوية الخضرة المتكاثرة. ولقد تعودت أن أقف على ما أعرفه من الأرض، لا أتذكر ولا أحلم، بل اعتدت أن أتخس وأن أرى ما لى من ذكاء، يهضن في خفة وفي بعد كاضواء الفناء. وفي ذلك الصيف، صيف عام ١٩٣٥ كنت أحس أنني أطول قليلا مما عهدت، وقد يكون ذلك راجعا إلى سروالى الطويل أو إلى أنني نجحت في العام الماضي أو إلى أن أبى قد اشتد عليه المرض والسعال، فلقد كان سعال أبى يتردد في أبها بيتنا طوال الليل في الردهات، وكان هذا السعال يجعلنى أجلس مستقيظا في فراشي وأمر بعيني على أخواتي وأمي وأستشعر رقادهم وتقليبهم في أسرتهن فيملأني السعال تيقظا وحرجا.

كنت أحس الحرج لأننى أعرف تماما أنه لن يقف ولأن أمي وأخواتي قد اعتدته حتى تمن عليه، وكان يميل إلى أن أبى يجلس نفس جلستى على سريره وأنا قد نلتقي فجأة في إحدى الردهات. لم أكن أتحرر ولم يكن يتحرك إلا هذا السعال، بدب ويرن ويتردد صدها في الطرقات الطويلة التي يمتان بها بيتنا. ولقد كان للدور الثاني الذي ننام فيه سور يلف مع الدرج ويطل على فناء واسع مفروش في الدور الأرضي وتعودت إذا اشتد بى التلق وحركني السعال أن أنهض فأسير حتى هذا السور وأقف وأطل على الفناء وعندما يزداد سعال أبى كنت أرى ظلي يتحرك بسرعة على أرض الفناء من تحتي، وأكاد أحس أن الصباح الخافت يتحرك أيضا كالظل، وفي لحظة من لحظات الخوف والانهيال، في لحظة كنت أجد نفسي فيها أبسط من الفراس وأخف جناحا من الخوف والنور، كنت أكاد أرى أبى في الفناء المفروش وأحس في فزعي أنه يتأهب للخروج. وإذا كنت أحس الباب يصير بالسعال وأنه يتحرك، وينتفع وينتقل كأنه المصباح والظل .

ولو أنني فكرت طويلا إذاك لما خرجت، ولكنى لم أفكر لأننى هبطت الدرج مسرعا كأنما أحاول أن أمسك شيئا أمامي، وفنحت

الباب وكأنه خرج، وخرجت أنا أيضا خارج الفناء المفروش ببرد جسدي سعال أبي، وكأنني أكله في نفسي. وعندما خرجت وهبطت درج بيتنا الأمامي، كان البحر يملأ الدنيا كأنه سماء. كان هادئا بعيدا وراء الطريق، وكان الطريق خاليا بضيء القمر وذبالات المصباح وحركات الهواء والبحر، فسرت، سرت بخطوات رقيقة متأنية كأنني أتذكر السعال، أو كأنني أدوس فيه ببطء. كان الطريق ليئا جدا، طريا كحلم السمك وكانت خطواتي تخطب وترتفع عنه كأنفاس المبهور بعد السعال. كنت أتذكر السعال وأسير، وسرت لا هاريا ولا متجعجا، وكنت أتحمس بذكائي ماقد بقي لي من طريق.

لم يكن الطريق بعيدا عن الرمل وساحل البحر، كان ينتهي إلى هناك وكنت سائرا أنا أيضا إلى هناك، وكنت أرد في نفسي أنني ذاهب إلى هناك كأنني أحل مشكلة أو أجيب عن سؤال، ولم يكن الوقت يمر لأنني لم أكن هاريا ولم أكن أبتعد. لا طبعاً لم أكن أبتعد فأنا لا أستطيع أن أبتعد أو أن أترك بيتنا أو أن أترك ما لي من أرض في حديثنا.

ولكنني وصلت إلى أحجار الشاطئ والبحر فوقفت استريح ومايي تب وأرتب المنظر وأنا لا أكتشف فيه جيديا. كان القمر يضيء الصخور إلى جانبي ويضيئي أنا أيضا، فلقد أحسست أنه يمرمني كأنه ماء دافئ كدمع العين، لا كنت أحس أنه لبن وكان اللبن يتخلل جسدي كله كالقرق فاستشعرت ما أضفه في نفسي من حس واستشعرت وحدتي وغهبة وجوه الناس، فاسترحت في وقتي واتكأت بظهري على الصخور، وبينما أنا واقف أرتب الفغار عن بعد وأرى مصباحا صغيرا يلعب في البحر على مركب إذا بي أسمع عند أقدامي حركة وأنيما في الماء. وانداحت عند أقدامي موجة متقاصرة وخرج بها من الماء رأس أسود صغير ما ليث أن اهتفي ثم صعد من جيدي، وإذا بي أرى كلباً من كلاب البحر السود يقف إلى جانبي على الصخر كالكلاب المدربة ثم ينظر ناحيتي، كأنما يدعوني للفرجة ثم يعزم وينحني ويندفع سريعا رشيقا إلى الماء.

وروقت متحيرا مترددا لا أعرف ماذا أصنع فما أدري أن كلاب البحر تظهر في بحورنا، وما أدري إلى أي حد قد يؤذيني هذا الكلب. واتكأت مصمما على الصخر وأنا أرتبه ببرز من جديد ويوقف إلى جانبي ثم يلتفت برأس الأسود إلى ويكاد يدعوني وينتقل خفيفا إلى الماء، ولم يغب طويلا في هذه المرة، بل صعد إلى من جديد وراح يذف بنفسه في الماء وكأنه يستعرض ألعايا مضحكة، ولقد كنت أضحك لولا أن البحر وضوء القمر قد بعثا في نفسي جبا مهولا جامدا يشق لي بين الأشياء والمواد طريقا. ولقد عبت القمر طويلا على الماء قبل أن أحس اضطرابي للهووظ في الماء، ألقي بنفسي فيه وأستريح من قدراتي الجامدة على الصخر، لقد أحسست في لحظة واحدة أن ذكائي أضاء واستدام وأنه قد

استحال حركة واحدة مندفعة لا يعتورها تردد أو سعال. وسبحت في الماء أجوف بذراعي في القمر الذائب وأستشعر أن لي أرضا غير الأرض، وأن الأفق مازال لي في ضربات ذراعي امتدادا وسعة وتلقيا. لقد سبحت في تلك الليلة كما لم أسبح من قبل في حياتي قط، فلم تكن سباحة بل استبشارا نضرا كأنما أسبح في جوف أعرق من البلور الأزرق. ورحت أسبح وأندفع وأقترب من لاشيء يهددني الموج ويحمل جسدي وكأنه زهرة وأقترب، أقترب من لاشيء ويفصلني عن الوصول حد غريب كالشعيرة، يجعل وصولي أفقا وسباحتي مستديمة. فأسبح وأقترب من المصباح في المركب وأرى المصباح يتجه لي ونكاد نلتقي أنا والمصباح في نقطة على بعد، ولكننا لا نلتقي فأسبح وأقترب، ويقترب مني المركب، وأكاد أصطدم فيه، ولكن أيدي قوية غليظة تمتد من المركب عارية مفتولة العضلات والعروق لتعلمني إليه، فأقف بينها مذهولا مسكينا أتفصد ماء وعرقا.

ويلف حولي رجال يلبسون ملابس غريبة من نمط واحد أنشبه بملابس التجار في بغداد القديمة، قد تحلت عباءاتهم الطويلة بخهوط من قصب سمكية واسترخت على صدورهم العريضة ثقوب سوداء وميضاء وراحوا ينظرون لي فرحين وكأنهم سيأكلوني، ولكنني استسلمت لأيديهم وهم يلبسونني عباءة كعباءاتهم، ويمدون على صدري خيوط القصب الذهبية، ولم يلبث كبيرهم أن قال لي:

«اسمع، نحن نهرب الـ»

ولم أكن أسمع بوضوح لأنه قد وضع في يدي شيئا غريبا صلبا واستكمل حديثه أمرا:

«اسمع، أعط هذا المرزوق.

فقلت له خائفا.

«وأين مرزوق؟

«فقال لي متعجبا.

«هنا إلى جوارك

والفت لي مرزوق من جانبي وقال لي هاسا: هات

فأعطيت هذا المعدن الصلب فأخافه في يده وانحني على جاره وأخفى رأسه في صدره ووضع المعدن في يده وهو يبيكي، وألقت الثالث إلى جاره وناوله ما في يده وهو يبيكي هو الآخر، وهكذا دار بينهم مايهزبون وهم يبتكون على صدور بعض متخفين حذرين فيما يبتكون عليه

كانوا أكثر من خمسة فاستطالت الحركة بينهم ووجدت نفسي دون أن أشعر أنتظر أن يعود إلى يدي هذا المعدن، فلما احتوته يداي في السر ففتحتهما ونظرت فيه بملء عيني. كان قطعة ملء الكف من الصلب أو الرصاص البراق قد نحت فيها وجه أبي وقد خرج مكان فيه لسانه فصرخت صرخة عالية، ولم أملك أن أقذف نفسي وراعه خوفا وإشفاقا.

كنت منزعجا مشتت الروح وأنا سابع في البحر صوب الشاطئ. كنت أعرف أنني سأسل وأن الموج الهائج لن يطلو وإن يجرطني، ولكن روحي كانت تتدلى وتتناثر على ثبع الموج الأبيض وأنا سابع صوب الشاطئ. كان الشاطئ قريبا كل القرب، أقرب إلى نفسي من الدرج الصاعد إلى الطابق الثاني، فرحت أسبح في بطنه وأنا أسبح السعال وكأدأ أسعد الدرج وأتنفس وأمنّي نفسي بأنني قد أصبحت كأخوتي وأمي، نعم لقد كنت مثلهم أعناد السعال وأنام عليه.

ميدان الجيزة

الشارع بلا خلق، شارع الجيزة الرئيسي قبل أن يتغير في طريق الهرم، الترام والسيارات وجوب يتحركون بكل ما لهم من ثقل وخلقه يحملون الناس ويهزئونهم في داخلهم وكأننا لتساقط منهم الأخلاق والمشاعر وعواطف الميول والأذي ولكن الناس ركوبا كالتاس مترجلين، كل فرد يسعى ويسير ويقف محافظا على نفسه مخفيا ما في داخله ليس حريصا عليه ولكنه غير قادر أن يعطيه وأن يشترك فيه، فلم يستطع شارع الجيزة أن يحصل من الناس على شعور لأنهم جميعا يحملون في نفوسهم وعيونهم مكانا آخر يعلقون به مآلهم من نشاط وحركة، الكل في الشارع مرتبط، والشارع عار من الحركة.

ميدان الجيزة حيث يتركز شارع الهرم قادما من كورير عباس حتى محطة ترام الأهرام ميدان فريد قد خلقه الله للوصول والقيام لا يستطيع أحد أن يجد فيه مكانا تتجول فيه عيونه أو بعض لذاته، ففي الميدان على قوسيه الواسعين قهوتان كبيرتان لكل واحدة منهما رواد متميزون يعيشون متمزعين في أماكنهم وعلى مناصدهم لا يربطهم بالميدان إلا رغبة خالصة في التخلص منه، ليس لهم فيه نساء عابرة أو مكان فسح يجعلهم يرون فيه شيئا بل هم في مقاهم قانعون بهذا القرب من بهوتهم مكتفين بما يقدمه لهم المقهى من تخلص، وعلى قرب دائم من قهوة المثلث. قهوة الأرستقراطيين في الميدان - يقف وابور الزلزال وحفنة من العمال إلى جانب حجارة جديدة وقديمة مرمية في جانب الميدان لا تغيب فيه ولا تبع عنه أبدا.

ويتحرك الناس في أنحاء الميدان وقلبه إلى محطة الترام أو محطة الأنوبيسات المتعددة ١٣، ٦، ٧، ج، وبموقف أنوبيس الفيوم وعربات البيبيس كولا واستوديو مصر وبعض عربات المصانع القادمة من شبرا ينشدون ما يوصلهم أو ينزلون من العربات الضخمة المخلقة ليتخلصوا سريعا من الميدان مختفين فيما يخرج منه من شوارع متباينة

فالميدان كله أشبه ما يكون بمشط كبير لا يقصده المرء الا وفي عيونه وشعوره مكان آخر يريد الوصول إليه فلا تكاد تجد بين الناس من يعطي الميدان شيئا من نفسه بل يقطعونه جميعا وقد احتفوا بما في درواخلهم لا حرصا منهم عليه، بل عجزوا عن

اعطائه والمشاركة فيه. ولقد قامت في الميدان محلات كثيرة ساعدت على أن تعطي الميدان شكل المحط الكبير بما تقدمه للناس من احساس بالعجلة وحاجيات التنقل، الجزائيات بلخير وطعني الشامى ومدينة الكلاب ومحمود بائع السجائر وأصحاب العرقسوس والخروب والماتجة عند محطات الاتوبيس وعلى الرغم من أن الميدان يعد محطة كبيرة واسعة. أو لأنه كذلك. فهو يفصل فيما وراء قهوته حيين كبيرين متميزين. تعتبر القهوة لكل منهما واجهة كبيرة يعرض فيها كل حي ناسه، قهوة المثلث، قهوة أرياب المعاشات من البكوات والباشوات الصغار، ومحمي الدومينو والطاولات من أساتذة الجامعة والمدرسين الأوائل وبعض الشخصيات المتفككة من رجال الأزهر القدامى، وكلهم يعرفون بعضا لأن أغلبهم جيران فيما وراء المثلث سواء في العمارات الجديدة أم في الفيلات القديمة ذوات الحوائط، أما قهوة عبد الله وولده فهي تقابل المثلث وتكاد أن تكون كلها رصيفا لا غير لها، هي مهبط الموظفين الصغار والمدرسين من الشباب وسمارة القطن وشباب الأرياف المتعلم في القاهرة ويجمعهم جميعا ذلك الحر وراء القهوة ذو الشوارع الطويلة الضيقة المتعددة خلف القهوة وكأنها تخرج منها فعلا.

وليس ثمة فارق بين الميدان في الليل والميدان في النهار، الا امتلاء القهوتين وخروج أهل العيين كي يسكرون فيها كل أمام الآخر دون احساس أو اهتمام متصورين في مقاهم وأحاديثهم يدفعون هنا ضغف ما يدفع هناك، مطمئنين جميعا أن الميدان لن يفشل لحظة في الفصل بينهما وأن الصاعد والنازل فيه لن ينفلا مكانهما

وليس أقدر على الاحساس بهذا الدور للميدان من النازل فيه لأول مرة قاصدا مقعدا واضحا وراء إحدى قهوته، والواقع أن الميدان على الرغم من استقرار خطوط الواقع فيه وإتزانها الدائم في المحافظة على خطوطها إلا أنه يمتاز. إلى جانب ما يمتاز به. أنه قادر على أن يتلقى الغريب الجديد، وأن يحتمل ما تقدمه له الاماكن البعيدة اللاتائية في القطر من أفراد وعلاقات جديدة وعندما يصل الغريب الجديد، يتحرك في الميدان ناسه الثابتون القانعون على ما له من معنى، وما أسرع ما تترك عيونهم العارفة خلال الغريب فيتعرضون له لا يلدون فحسب، بل لتزاد معرفتهم بما في ميدانهم من واقع.

يأعنيه. مآله^٤

بهيجة امرأة من سدة الميدان، لها عند طرف شفتها العليا سنة نهجية وعند ملتقى الشفتين من الناحية الأخرى سنة أخرى، وفوق شفتها العليا خط أبيض عريض يرتفع بالشفة وكأنها تقدم لأنفها ذاتما شيئا ترضه. أما عيونها فمكسولة دائما تنحدر عند أطرافها خطوط مسوحة من الكحل، تكاد تشبه في لونها الأسود الباهت منديل الرأس الأسود وثوبها الأسود الضيق المرتفع عن

وركبتها. وبهجة، تقف دائما حافية عند موقف الاتوبيسات وبالقرب من مكتب المفتش، تنفرج على النازلين والصاعدين وترب سجانها جانبا من بائع السجائر إلى جوارها وتشارك الكمسارية والسواقين في أكواب شايبهم وما قد يشترقونه من جوافة أو بلع أو سندويشات.. فهم جميعا أصدقاؤها تكمل لهم في لحظاتهم القصيرة عند الموقف كل ما يشدونه ليمسرحوا أو لينغمسوا في علمهم دون أن تعطلهم رغباتهم وحاجاتهم الشخصية فبهجة تعرض في أي موضع وللمتشوق الجري، أن يقبلها في فمها أو في خديها، وللمنتظر ميعاد قيام عريته والمنتهى من نويته أن يجالسها قليلا وقد وضع يده حول خصرها بعد موعد الليل أو أنفاس المشين وهي تنتظر دائما قدوم العربات لتحبى السائق والكمساري ولتكون لسانهم المتغزل في نساء الدرجة الأولى لو أرادوا غير أن بهجة على الرغم من صلتها الوثيقة بأصحاب العربات وعمالها إلا أنها قد أسطاعت أن تنظر للميدان نظرة لا يتغير مكانها أبدا، حتى لتكاد أن تحوي في نفسها معنى فريدا له يتحرك في داخلها بكل ما له من مد وطول، وعزم على الاتساع، ويكل ما فيه من انحصار وقصر ودموع ولقد ألفت بهجة الوجوه من رواد الميدان، حتى ولو تباعدت زياراتهم وتكاد تعرف وجه كل واحد منهم في جوانب الميدان أو على الأقل على ناحيته الاستقرارية والشعبية واعتادت أن تطلق على المتوغلين فيما وراء قهوة المعلم عبده لفظة: دول بوشة، وكأنما تمهيمهم من شيء أو تمتلك فيهم شيئا. وعندما وقف «ب» في الميدان كان ذلك حوالي الثانية عشرة ظهرا و«ب» له تعريف موحدة تبلغ ١٥ مليما وليس فيه مكان للدرجة الأولى فأصبح أغلب ركابه من يتوح بهجة، ولقد تكون بهجة صادرة في هذه الصفة، وفي أحاسيسها بها لأنها في الواقع تعطي ركاب «ب» من الاهتمام واللطف المختزن في نفسها أكثر مما تعطي للآخرين ولو كانوا حتى من ركاب ١٣.

ونزل ركاب «ب» من حرارة العرية المثيرة، إلى حرارة واسعة مليئة بالضوء والحركة. يتبادعون فيها واحدة وراء الأخر وكأنما تأكلهم الحرارة أو تبخرهم فأنت لا تستطيع أن تحفظ عينيك على أحدهم، في كل مساحة الميدان، وخلال ذلك الظاهر الحار. وفي كل اتوبيس - قبل السائق والكمساري - متأخرون في النزول تعتمد عليهم بهجة فيما تثيره من تعليقات، وتحاول دائما - بما يهدونه لها من زمن - أن تخصص بالمعرفة والحديث، غير أن المتأخرين في هذه العرية لم يكونوا يحدث بحقول من بهجة دعابة أو استنزافا، بل كانوا وكأنهم قد قدموا للميدان بكل ما لهم من مشاعر وأحداث وأخرجوا أنفسهم من العرية ليبدأوا مرحلة جديدة في حياتهم وتصرفاتهم. وليس أقدر من بهجة على التحسس ومعرفة مواقع التعرض من الناس، ولكنها احست وهي تلقاهم بعبودتها أن صدرها يتقبض وأنها وسط هذه الحرارة يرتفع قلبها

وينبض ويرغمها على أن تقف أمامهم ساكنة تهمس لنفسها: - يا عنية مالا..

وبهجة عندما تصمت أو تهمس لنفسها، تصبح وكأنها قد نسيت كل مالا من حاضر وكأنها انتقلت إلى منطقة أخرى من مناطق الحياة، تنفصل فيها عن أحاسيسها المباشرة وتعلق نفسها على أحداث الآخرين وتنتظر وليس أقدر من بهجة - في ذلك الحين - على الانتظار. نزل المتأخرون من «ب» وكن نسوة ثلاثا من الريف تشمه فيهن وفي حركاتهن. واحدة منهن امرأة طويلة مطفاة بالاسود لا يبدو منها إلا عيناها ويدها وهما معا متذبذبتان، سريعا الحركة وللتنقل يلعب فيها الريف واليقظة، وهي نحيفة نحافة ظاهرة تبدو في أصابع يديها المعروفة وفي ظهرها المسطوح، وعند نهاية ظهرها أطراف ضفيريّتان تبرزان مستورتين وراء الطرحة وتنتهي من تحتها في شرائط سوداء كذلك، يلعب من بينها الشعر الصفر الغزير وهي في سوادها الطويل تتحرك به في كتلة نحيفة واحدة لا يظهر لها جسم ولا سن. أما الثانية فهي أكثر ظهرا وتخففا، ترتدي بالظن أزرق يكاد أن يكون تروكار فوق فستان أبيض خفيف من الحرير الطيب ينحدر إلى ما بعد ركبتها بكثير ولكنه يكشف عن شراب كثيف وحذاء بني مغلي - وهي سمكية نوعا ما فيها أنوثة واضحة ولها جسد مليء بصرف العين عن الوجه المغلي بالبشرة الزرقاء. ولا يكاد يبدو من تحت البهشة الثقيلة إلا ما تتم عنه من كحل تقيل في العيون الواسعة وأثار التكوين في الوجه الممتلئ المستدير ولقد نزل الاثنان من «ب» تنوسطهما، بين زراعتهما فتاة، لا تتجاوز العشرين قد حملت بينهما حملا على النزول والخطو والفتاة طويلة فارعة لها شعر أصفر مقصوص، يلف وجهها الأبيض المحمر في حرص وأسى، ووجه الفتاة وهو أول ما جذب نظر بهجة، محمر من الدموع التي ما زالت تجري من عيونها البنية الواسعة متصاظة على فهمها المنقبض وكان فيه صرخات مكتومة كانت الفتاة متصلة في خطواتها تحمل عليها حملا وكانت الاثنان مرتبطتين بها، تتحرك أيديهما وأزرعتهما حركات كثيرة متعاقبة تحاول أن تريح الفتاة وأن تدفعها لم يكن فيها كلام أو حرص عليه، ولكن الفتاة كانت لا تجذب العيون والتساؤل فقد وقع فيها حيرة واضطراب وكانت الفتاة وسط الأسود والأزرق المبيض ترتدي جلبابا أحمر موردا طويلا يغطيها حتى قدميها ولكن وجهها المتشجن كان يدفع نفسه على يدي المرأتين وكأنها تريد أن تأخذ طريقا آخر.

مع بدر الديب و«إجازة تفرغ»

عذلي رزق الله *

«.. كل الناس يتصورون أنهم يصنعون الأيام وهم لا يصنعون إلا أنهم يعبرون..» ولا تعليق

«.. ولكن كلتله في غيشة أول الليل تنفست من جديد. قبل أن يحيطها الظلام تحركت نفس الحركة الدائنية الثابتة إنها لا تنطق ولا تعبر عن ألم أو راحة. ولكنها تستجيب أبعادها وتتحرك فيها..»

طبيعة فن لا يلجأ إلى الميلودراما السبالة أو غير السبالة لا رومانسي بالطبع هذا البدر الديب، ما أحلى الفن حين يصنع من الأوجاع والفروق أو الضحكة الساذجة والزغردة ويترك كل هذا ويلجأ إلى ذاته، أي الفن، فذات الفن هنا عليا ولا يعلو عليها.

ويحقب: «.. إنها حركة الاكتمال الذي حققه والمستحيل الذي عرفه..» الفن في المستحيل! قلنا ذلك.

«.. عندما ظهرت النجوم تراءى له أن كلتله ترى..»

الفن كائن حي له كينونته، قلنا ذلك أيها!

«.. ليس الليل هو الذي يهبط على الإنسان ولكنه الليل الذي يهبط بدخله. ليل لا تتفع في نجوم، ولا يحرك هيج ولا تضيقه ملحوة ولا ترخيه طراوة..»

ولا تعليق أيضا.

«.. حطلة هلامية متعددة الرؤوس يتحرك فيها الرجال والنساء وكأنهم نذاب كبير قد سقط في طبق من الوحل أو العسل الفاسد..» مجموعة هي أشهر ما في القاهرة من كتاب ورسامين وبقاد ومنظرين سياسيين وأوساط مختلفة بين هذا وذاك..»

«.. إنهم للأسف ليسوا شرفاء فهم ليسوا تجارا أو لصوصا أو مهربين ولكنهم جميعا يبيعون للدولة الفكر والثقافة والفن ويتصورون أنهم لذلك أصحاب حق فيما تملكه الدولة من مال وفيما توزعه من مراكز أو سلطات على من يخدمونها..»

الخدم يخدمون أبدا.

«.. كل منهم كأنه تمساح صغير تربت حراشيف جسده وراح ينزلق هنا وهناك ليكبر ولتقوى هذه الحراشيف. وأحيانا يخرج الواحد منهم أنواعا من الهرمونات أو السموم ويصبح له لون خاص..» ريشة فنان أو لزميل نحات ينحت بالكلمات صورة ما أبشعها لكنها مستحقة!

ويكمل «..تتأثر النساء على درجات من الاناقة والعطر والمثل والعرق واضطراب الأمعاء والأداء والأقدام. وقد تكون هناك واحدة أو اثنتان من أدبيات العالم العربي اللاتي يعبثن القارة لقضاء شهر العسل أو لتسويق كتاب واستكتاب المقالات عنه..»

ويعقب وأنا معه.

«.. منذ أن أتمت الثورة الثقافية وصنعت المجلس الأعلى وأجهزة

«..هناك تنساب الألوان في الأرض كأنها عروق في جواهر. فهي تمتد وتتعمق وتنعكس وتشتت وتمتزج ولكنها دائما موجودة حية ونابضة تعرف نفسها في الصبا وتمرح وتجن في الظهيرة وتكاد ترتخي وتعلم في العصر استعدادا للغروب، وفي الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب في الظلمة إلى يوم الغد كانت هذه الحياة

لولا شيئا لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له..»

أول ما تصانح عين القارئ، كلمات في اللون، لوحة مرسومة بالكلمات باقتدار واقتضاب وقدره.

«تمتد وتتعمق وتنعكس وتشتت وتمتزج..»

أو «تعرف..» تمرح وتجن.. تكاد ترتخي وتعلم.. تجن من جديد.. تهدأ وتذوب.. قلت اقتدار واقتضاب وقدره، وأضيف هنا شعر اللغة، فبدر هو الشاعر أولا وأخيرا مهما تخفى تحت أريدة الفلسفة والفكر وهي مطلوبة بل ومنفردة في كتاباته.

عركة تبدأ في الصفحة الثانية من النص والثامنة في الكتاب.

«.. كلمات قصيرة حاسمة مع بقايا الأهل والأصدقاء والمقربين على الحياة والمتصورين أنهم يفهمون أو أنهم يعرفون الأصح..»

في جملة قصيرة ويأتر عرفنا أن الفنان في منتصف طريق، سالما بل بقايا الأصدقاء كذلك. والادانة واضحة للمقربين والمتصورين أنهم يفهمون أو أنهم يعرفون الأصح.

ما أغياهم!

والتفرغ لفنان في كلمات «.. كأنما هو يتعري أو يتوضأ ليصلي. ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه ولم يكن ينتظر إلا ما هو بدخله. سقرا أول نبض للعمل التحني. البطل الأول في العمل إن جاز التعبير، وإن كان هناك أبطال يمكن القبض عليهم.. فقد تنفست، أو هكذا أحس، كلتله الموضوع على البحر وأحس كأنها استراحت وأنها تتقدم من الداخل إلى الخارج..»

أحد قوانين أو تجليات اللوحة في الفرق بيننا وبين الرسم التوضيحي أن اللوحة قد تكون صريحة بالرغم من أنها متعمدة وهنا ما قاله إدوار عن مائيات صغيرة عام ١٩٨٤، وهو قانون أزلي في اللوحة والتمثال ولا يستطيعه العمل الجرافيكى أو الرسم. كيف قبض بدر الديب على هذا القانون الخافي حتى على كثير من المحترفين.

«.. كان يريد بهذه الكتلة التي وضعها على البحر عند نهاية السلم أن تكون بلا زمن تماما» الفرق حقا بين العمل الفني التشكيلي الذي قد تحرر أخيرا من ريقه القصير والاقطاع في لا زمنيته ولا وصفيته ولا ارتباطه بواقع طبيعي أيضا، وفي تلك الجملة كل هذا بل وأكثر لمن لا يريد أن يعبر عبورا سطحي على سطح الكلمات.

*فنان تشكيلي من مصر

الوزارة في الثقافة والأعلام، وهذه الأصناف من الناس تتكاثر وتقوى حراشيف التماسيح على ظهورهم. إنهم يتحركون في مستنقع أسن مخضوض فيه ظلال ودسامة الركود، لا يجهد كل منهم إلا ليتخذ ركنا أو مكانا يمارس فيه شيئا من السلطة ويستطيع فيه أن يرفع صوته. إنهم يتحدثون عن الثقافة وعن الفكر ويقرنونها بالوحدة العربية تارة وبالأستراتيجية العلمية مرة أخرى وبالثقافة الماهيرية مرة ثالثة وبمستقبلية العالم والأمبريالية ودول العالم الثالث والثورة المضادة، لم يعد في كل هذا من الجهد أو المعنى إلا أن يكون لكل منهم حق في شيء منه وليس هذا الشيء تحقيقاً أو إنجازاً أو استكشافاً أو فكرة ولكنه أساس كتاب صغير في سلسلة أو كتابين، ومقالة هنا أو مقالة في صدر جريدة ولكن المهم القدرة على حضور المؤتمرات وتنظيمها وإلقاء الخطب فيها وتصوير الانتصارات التي تتحقق في صياغة التوصيات والحصول على المواقف بإقرارها لا أحد منهم يذكر أن كل ما يفعله هو للسلطة..

ولنقرأ: «.. وما أبشع ما كانوا يقولون عن الفولكلور وما يصنعونه بالمواويل وحكايات ألف ليلة وليلة كانوا وكأنهم موكلون بإفساد كل شيء واللعب في كل عروق وخلايا الناس..» وجملة تقريرية شديدة الحق والصدق تقول:

«.. لماذا لا يفهمون أن التراث كالتنيل يمكن أن تروى الأرض به ولكن لا يمكن أن تجعله أنهاراً أخرى مهما فعلت..»

لماذا أحب بدر الديب أعمالاً ولماذا أحب أعمال بدر الديب؟ فلنقرأ هذه العبارة: «استطاع أن يجعل الحب بالجدس حجماً في الحجر أو مسطحات وخطوطاً ملونة..»

«.. ليس هناك نهاية للفن. النهاية فقط للواقع..»

«.. عندما يستحيل الواقع فناً يتوهج ويحترق..»

«.. هل يستطيع أي مثقل أن يدرك ضرورات الفن. إن كل ضرورة لحظة حرجه تتلاشى في ضرورة أكبر حتى ينتهي العمل ويصبح فعلاً بلا ضرورة إلا وجوده..»

أحد أسرار العمل وضربات الفرساة أو الأزميل المتوالية، يحترق الفنان بها وتصنعه، قبض عليها بدر الديب وأطاعته اللغة والأسرار، لمن يريد ويكمل «.. فالعمل وحده هو الذي يحتوي كل شيء وأمكن أن يضاف عليه شيء من الخارج، حتى وصفه تحويل له وانحدار به..»

انحيازاً كامل لـ «الفن في» وليس «الفن عن» مقولتي الأثرية إلى قلبي.

لو عرفوا عذاب الخط أو وجع الشكل لو ذاقوا هذا الألم أو وعوا به لما تحدثوا أبداً عن الفن. ولكنهم يغلغلون الفن بعازل من المعاني والقيم وسموه رسائله. وفي هذه الأرض البور التي لا تنتج عملاً يزرعون كلاماً مكروراً لا يمنع نمر ولا ظلا عن أثر الفن وفائدته ودوره في التعبير عن الجماهير. إن الفن فعل قاعل وليس تعبيراً.. تطابق مع عقيدتي الفنية، هل يسعد الانسان بهذا التطابق؟! أم تتناهي مشاعر أخرى لا أستطيع القبض عليها؟ هل ينتقص هذا التطابق من تغردي، أم يفرح الانسان بهذا التوافق

والاتصال الفني والفكري.

ويعلني بدر الديب خلاصة القول حين يقول:

«.. إن الأمة والناس قد تستطيع أن تستعمله للتعبير عن نفسها وبذلك فقط يمكن أن يكون تعبيراً عنها..»

ولنقرأ إيمانه بالتفرغ: «.. إن وعود الفن في روحه منكوبة مبددة قد تبخرت في أيام كثيرة نتيجة تركيز والتفرغ والفرغ والفرح المتواصل للعمل.. هل هذا صحيح؟ أم أنه في الحقيقة محدود القدرة نزر الإبداع..»

الشك القاتل أبداً داخل كل مبدع والسؤال قائم أبداً أبشراً.

«.. ليس هناك من يعمل مثله لعل هناك من يعمل وهو لئس أن هناك ضرورات في لحظات العمل ومادته ولشكله لا يستطيع إلا أن يخضع لها، ولعل الخاضع للراضع المتقبل المنتظر متفرد متعال صعب..»

ما أروع امتلاك الفنان هنا للتضاد القائم وعدم الأحادية المنبؤ فليترك الأحادية للأقزام وهم كثر.

في لغة أراها «لغة الفن» وأنا أستخدم هنا تعبير لغة الفن في مقابل لغة توراتية أو لغة شعرية فاللغة هنا خالصة لوجه الفن حين يقول «.. الأبن زمن والزوج زمن والمواطن زمن والسياسي المذهبي زمن ومدعو الرسائل زمن والقوال للمعاني والوضاع للفهم زمن» فقط الفنان مكان..»

فقط الفنان قائم أبداً لا يفنى بالزمن، ليس عابراً، باطل الأباطيل الكل باطل والفن إبقى قبض الشعر، سأذكر جملة الأثرية التي قلبي طامها تارشتني كلمات بدر الديب «في الفن» وليس عنه. ويقول:

«.. موضوعية الفن من موضوعية المكان هي دائماً وجود أما الزمان فلا موضوعية واحدة له لأنه متعدد تفرضه عوامل خارجية. هذه العامل قد تكون اجتماعية. أليس كذلك، علاقات وأوضاع وقد تكون ما يسمونه إيديولوجية، مذهب ورأي ومصلحة، كلها زمان حتى لو دامت مصوراً. أما الوجود فمكان متلاحق وليس الزمان إلا تلاحق المكان وإلا كان عدماً، فلنقسم المكان إلى عوالم أو عناصر ومهما قسمنا فإنها جميعاً تستوعب في وجود واحد هو وجود الذات في المكان،... ثم «.. أما المكان فهو دائماً خلاص الإنسان وغاية وجوده.

وتعاملوا نقرأ الجملة معاً:

«.. عندما أعمل لا أكون أبداً ولا زوجاً ولا حتى رجلاً وإن امتلأت بالرغبة والشهوة للجسد.»

سأذكر لكم عندما كنا طلبة في أوج المراهقة نرسم الموديل. كنا مراهقين حقاً. كانت الموديل تختبئ عندما ترتدي ملابسها، حالة الرسم وهي موديل بل تكن حالة بفرية بل تحولت كذلك عندما توقف الرسم وبدأت في ارتداء ملابسها. كانت هذه الملاحظة تشدهني منذ الدراسة. قاتل الله من حرموا طلبة الفنون من نعمة الموديل.

ولنقرأ في عذاب الفنان:

«.. إنه يعرف هذا الطغيان المفاجئ للزمن عندما يستدعي من داخله فتتوقف كل قدراته عن العمل ويجهل ينظر إلى ذرات متداعية من داخله

العدم هي اللحظات التي لا يستطيع أن يخلص منها أو يخرج منها، ولا يستطيع أن يطلق نفسه بشيء يستنقذه منها. في هذه اللحظات لا يحتمل المقعد ولا يصير علي أن يجلس على الأرض أو أن يقع أو أن ينم، عليه أن يدور، أن يخطو وأن يدور في المكان الواحد وقد استحال زمن ضاغط لا فكاك منه. بأي شيء يتعلق والي أي شيء يمد يده ليمسك به. وقام يدور في الحجرة كأنه حيوان حبيس يتحسس جدران قفصه...»

رتعالوا نتعرف على موقف الفنان من هؤلاء الذين يتصورون الفن فكرة تنجسد أو موضوعا يعبر عنه أو شكلا يوضع فيه محتوى... ولكنه لم يكن يسعى أبدا إلى موضوع، بمعنى شيء يرسمه أو يضعه في التمثال، من الحجر أو الطين... إنه لا يعرف هذا الانفصال بالتصوير، بالوضع لشيء له معنى أو قصة أو رمز كل هذا كان يصاحب العمل، كان ينضج مع الخطوط ودرجات اللون، كان يتحرك كالخضرة السائلة في سيقان النبات أو كالأبيض والأحمر والأسفر والبرتقالي والأزرق والأسود والبيتي في حدود الزهر وریش الطيور ومنحنيات الحجر. كان المعنى والقصة والموضوع دائما في الشكل المتحقق، في هذا التوازن المعجز والتداخل المعجم بين المساحة واللون، بين تركيب الحجم والحركة الممسوكة فيه... وإلى العذاب مرة أخرى والسؤال المضي ولا فكاك: هل كل وعود الحياة تحقيق مكذوب مجرد من البروغ لأن كل ما ندركه هو ثمرات الزمن يبلغها الفن مع النضج وتسقطها رياح الرصول...»

والى الفن الحي القائم ينضج بالحياة الحقبة «... وأحيانا اتعرف فيها على بيتيهوفن، برامز وأحيانا باخ أو شوبرت بل وشوبان، لوحات للكبار وألوانهم تترك في رأسي فعلا كالبرق ولا أمسك فيها غلا ألوانا وثنية لفلاسكويز أو فتتوييتو ولكن دافنشي يجيب دائما بوجوه أو خضرة شجر أو ماء. أحيانا أفزع من عيون جوياء ووجوه وانقدم في خيول دلاكروا... وفي لحظات تقوى في رأسي بقع اللون الايطالية الماكيا machia أو نقط الأخضر والأزرق والأصفر في انطباعات الضوء...»

وفي الفن أيضا «... يحيل لي أن أرسطو كان أنفذ واصدق وهو يتحدث عن التطهير مع وهو يتحدث عن المحاكاة فهو في التطهير يتحدث عن شيء عاناه كمتلق، حديثه عن المحاكاة كان وصفا من الخارج لما هو متحقق وليس معرفة، كما تصور للجوهر والطبيعة للعملية الفنية ولحركة التحقيق نفسها. وعندما استبعد الإغريق في النهضة كانت المحاكاة صلب الاستعادة وتلبست الفن حتى وصلنا إلى مرآة دافنشي، ومع ذلك لم يتصور أحد مع كل ما بذل في المنظور وخداع البصر أنهما كافيان للفن، فهما في الحقيقة سياج يحمي به الفنان نفسه ويسور أرضا لعمله يمتلك فيها حريته في التشكيل. كان برييتيني يقول: إن الطريق للفن الحديث قد بدأ بلاكروا ويفهمه للتخلص والتضحية والمذنب...»

وفي باب الحصر يقول الفنان: إنني لا أعمل لأنني لا أنتزع من الوجود فنا، لأنني سمحت

للوجود أن يكون أكبر من الفن... وفي الفن يقول:

«... كنت في الفن أرض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية، وكنت أعتمد ومازالت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتعدد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن، قد يكون من عمل الحب أو من عمل التعامل الإنساني في العادي أو حتى من عمل كل ما نسميه علوما إنسانية وحتى من عمل التاريخ ولكنه لا علاقة له مباشرة بالفن وليس من مهامه...»

وهنا نأتي إلى الجزء الذي اختاره الكاتب ليوضع على ظهر الغلاف الأخير كمفتاح للعمل أو لرويته الفنية، فهي رواية بطلها الفن لا غير فماذا يقول:

«... لقد آمنت ومازالت أؤمن بالفن كوجود مقابل للوجود مقابل ليس يعني مشابه أو مساوٍ أو محال، ولكن بمعنى وجود آخر وليس بالضرورة مغاير بل إنه أقرب أن يكون امتدادا من ناحية للوجود نفسه ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تنجسد فيه القيمة التي لا يعرفها الوجود إلا من الوعي أو الاستعمال. فالفن لا يستمد قيمته من أنه شيء الوجود ولكن من أنه هو الصانع للقيمة للوجود. فنحن لا نرى الشمس ولا الزهرة ولا الماء ولا الجسد البشري ولا تجمع الأفراد كجوهه ولكننا نراهم باضافة قيمة قد صنعتها روح الفن في الإنسان. فالفن هو صلب إنسانية البشر وهو «تجانيته» وكل القيم مستمدة من تجرية الفن...»

أعرف ما سأفكلكم، وأصه بروحي ويجسدي أيضا. «... جسد المرأة هو المادة الصالحة لصناعة الفن وهو أكثر استعدادا لتلقيه بخصوصية وطبيعة مقاومتها للتشكيل وخضوعه له. وعندما تتم المرأة كما يتم العمل، تغادرها الروح ويفادها الفنان لأنها قد كملت...»

لنقرأ «... إن الصدق المطلق مستحيل في الحياة فهو لا يتحقق إلا في الفن...» «... إن الفنان هو وحده الذي يعيش للكميديا الإلهية بكل أبعادها...»

«... كل ماض إذا دخله المرء لا يخرج منه، وكل مستقبل إذا تطلعت إليه الروح لا تعود ترجع، في الحاضر في الحاضر، وحده تصنع القيمة...»

وتعالوا نرى معا تطابق اختيار الفنان واختياري، هل أنا قائل هذا الكلام أو هو، ما هو الشعور وأنت تقرأ نفسك في بعض هذا الفنان المتخيل. هل يعطيك يقينا أنت لا تملك غيره زادا لحياتك وفنك. «... كنت أعتمد أن عليهم أن يتحملوا مسؤولية اختياري واختيار فني. فإذا لم يفعلوا لم أكن أحارب أو أحاول إقناعهم أو أصرخ بشيء... إلا مع نفسي ومع هذه القلة القليلة من الأصدقاء... كم عددهم... اتفان ثلاثة...»

«... أنا حر تماما. ودوار الحرية. هو الربع والرعدة...» «... فليتس العزلة الحقيقية للفنان هي عزلة من الناس بل هي عزلة لهم... وأنا القائل: أتابع عنكم لأحياءكم!!»

« حرية الفنان هي أنفذ دعوة للبشر أن يتحرروا إذا قبلوا الفن ونظروا له. ولكن الناس جميعا تغطي دوار الحرية.»
يمسك بدر الديب بتلابيبك. ذهن متوقد. يستفرك إلى الحد الأقصى.. إلى حد الدوار. لكن من يريد؟
.. يقدر؟

الكسل أرحم، وإدانتته بالصعوبة أسهل. انكار رسومه من أجل الجبهة الداخلية نفي البشر بفعل فاعل، ويفعلهم أيضا. لكن أعود إليك يا بدر مستفزا إلى حد الدوار شاكرا لك ومحبا.
«.. أن أسدج ما في دانتني هو الوصول إلى البراديزو..»
قامات ثلاث تتصارع، دانتني والكوميديا والفنان الذي هو في هذا الصراع بدر الديب فما أجمله من صراع عاصقة والمتعة الفنية لمن يريد.

«.. كنت أعشق في دانتني مفهومه للعقاب على أنه الخطيئة نفسها وأحب تصويره للعذاب في حلقات الجحيم في صورة التكرار للخطيئة وكانت تعتبر هذا طريقا للاعتراف والخلاص وكنت اعتبره طريقا للوعي ودوار الحرية.»

وهنا يبدو لنا الفرق واضحا بين النظرة المسيحية للخلاص وانعتاق بدر الديب من سجون العقائد أيا كانت وعشقه الكامل والمطلق لدوار الحرية

وفي الحقيقة يستحضر بدر الديب البناء العماق الآخر— ألف ليلة وليلة— لكي يناطح حضارة بأخرى.

«.. وأقول لها وأنا نصف نانم لبيتنا نقرأ في ألف ليلة وليلة. فتسألني لماذا. لأنها فن خال بلا بناء لاوهتي أو فلسفي ولأنها واقعية فقط وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعي مهما كانت رمزيتها أو وفرة ما فيه من حسيبة.. ويتسائل بدر الديب— محقا— عن موقفنا المدان حقا من أنفسنا وترفائنا وأسئلة وجودنا.

«.. لماذا كانت القراءة فيه دائما خطية ولماذا كان ما فيه من عشق وتحريك للبدن ممنوعا إلى هذا الحد. إن موقفنا غريب جدا من ألف ليلة وليلة.. لا أحد ينكر قيمتها وأسرها ولا أحد يفسر تحريمها وجبها. لماذا ليس لدينا من الشروح والكتب على ألف ليلة وليلة مثل ما لدى العالم عن دانتني..»

ويقول في لغة تقريرية لا تقبل الاحتمالات:

«.. ألف ليلة وليلة ملينة بالفن والبدن الذي لم يسيطر عليه أحد تعيش المحرمات وتخترقها في كل لحظة.. ليس في العقل والبدن فقط بل وفي الزمان والمكان وفي الصورة الشخصية.. وكل اختراق هو تفصيل لواقع، الخرافي والمسحور والمبالغ في وصفه..»

تعالوا نقرأ هذا الصراع الفني الحق من أجل الفن بجلاله وتوحيده وألوهيته التي لا يشاركه فيها غلة آخر أيا كان

«.. لقد خلصت أولا من رومان فعلى الرغم من أنه الرواية والأعين التي أبصرت، فانه اللغة التي تخيل الفن حكاية والتي تجعل من الشكل معنى. ومن اللون والحركة مغزى. إنه العدم الذي يأكل الوجود، وهو الدالة التي تنتهي عندها الكينونة. إنه الكارثة المعلقة فوق رؤوسنا جميعا، لا اختفاء منها ولا مهرب، هو النظرة

التي تقضي على للعمل وقد تمنعه أو تحرمه أن لم تسرقه منه كما سرق برومبتيوس الفنان.»

دين فني يبشّر به ويدعو إليه وقد يكون كل ما تأوله خطأ، لكنه مع الأقل يؤمن به ويؤمن ويؤمن.

«.. فالخطيئة في روعي هي هذا العدوان بصورة المختلفة على وجود الفن..»

والعقاب دان أبدا حتى لدى بدر الدين وليته كان أكثر رحمة أو أكثر إلفاء، فالتقي للهواء أوجب وليكونوا مجرد أصفار لا تعني شيئا.

«.. وكهم هي عديدة صور هذه الخطيئة وكأنها تستحق جحима مستقلا يلقي فيه بالفنانين الذي تستبد بهم الشهوات والرغبات وليس العمل. أولئك المعتدون على جوهر الفن وطبيعته. كم هناك من كذابين ومحتالين خداعين وموهومين بالسلطة ساعين وراء الشهرة والتحكم في العواطف الخفيفة الدينية للبشر..»

ولكي نعرف مدى إيمان بدر بالفن فلنقرأ

«خطايا البشر مهيما فطعت وبشعت قابلة للتوبة والغفران وتناجها مع الزمن تتعادل وتنسى ويمحوها الزمان وأعمال البشر القادرين، مع كل ما فيهم من شر، على الخير والحب والعطاء أما خطايا الفن فلا غفران لها حتى بعد تطهير أعمال الفنانين الخاطئة والقضاء عليها.»

ومرة أخرى قد تكون العاشرة بعد المائة أو أكثر قليلا

«.. كيف وصلت ورضيت لنفسي أن أرسـم «حكاية»، وكيف أسلمت الفن وأكرمته وفضلت عليه مجرد إثارة العطف أو الشهوة أو الفزع. أليس هذا هو الاستخدام الرخيص لعواطف البشر الخفيفة الدينية. أليس هذا هو النفي الحقيقي للفن.. أليس هذا هو الطريق الذي يؤدي إلى مهارة رسم المناظر الطبيعية وعمل اللوحات التي يشتريها السياح أو عمل البوستر لخدمة القضايا الوطنية والسياسية..»

«.. والعمل الفني مثل الإيمان والتوحيد، الشك فيه هرطقة وخيانة..»

ويقول: «.. وكل ما نسميه فنا حديثا هو مجرد إعادة اكتشاف لهذا الجوهر وتحرير له وتخليص من كل ما قد يشوهه أو يشوهه..»
«..وهل أحد يخوض المعركة إلا وحده..»

«.. في الفن لا تلمس العاطفة أو تطلقها بل اختزنها وتعلم كيف تجلبها تفرض نفسها على من يرى، وفي الفن لا تعبر عن الفكرة بل اجعلها تتجسد، وفي الفن يجب أن تخلص من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة..»

«.. ليست اللوحة س هي التي يمكن أن تقارن بالموضوع ولكن الموضوع س هو الذي يمكن أن يقارن بلوحتي..»

ويأمل الأباطيل لكل باطل والفن ليس قبض الريح.

الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج احترق بنار الفن والحياة زاهد يلعب بالفن لمتعته وأعماله ليست للسوق

عمر شبانة*



لعل الحريق الذي اتهم جسد مصطفى الحلاج وروحه وبعض أهم أعماله، لم يكن هو الحريق المادي الملتهب فقط، بل كان حريقاً قديماً نذر الحلاج عمره له، هو حريق الفن وناره المستعرة في عوالم الحلاج. لقد حاول الفنان إنقاذ لوحاته، بعد أن انتقل زوجته من الحريق وأرسلها إلى المشفى، وكان في إمكانه أن ينجو بنفسه، لولا أنه وجد أن حياته لا تساوي شيئاً من دون أعماله الفنية التي استغرقت حياته وأيامه ولحظاته.. هو الذي كان الفن بالنسبة إليه ليس أقل من الحياة نفسها!

* شاعر وكاتب من فلسطين

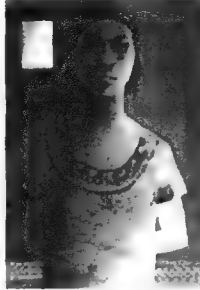
مصطفى الحلاج قامة فنية إبداعية عالية، منذ مطلع الستينيات وهو يحتل مساحة مرموقة في الساحة التشكيلية العربية، بدءاً من تجاربه الأولى في النحت والحفر في القاهرة ودمشق وبغروت، وصولاً إلى تجاربه في الحفر والطباعة على مواد مختلفة منذ استقراره في دمشق الذي تلى خروجه من حصار بيروت ١٩٨٢

ومصطفى الحلاج المولود في «سلمة» (قضاء يافا) عام ١٩٣٨، هاجر به أبه على أثر النكبة، إلى أن استقروا في مصر. وفيها أكمل تعليمه الأساسي، ثم الجامعي، في النحت والحفر. ومنذ بداياته ظهر نزوعه الشديد إلى النحت، لكن ظروف تنقله لم تتح له ممارسة هذا الفن العزيز، فقتل بين الحفر والتشكيل بالألوان وفن المصلق (البوستر) والكاركاتور.. الخ. حصل على جوائز عالمية في عدد من المعارض والمهرجانات الشهيرة. سافر كثيراً، وظل يعيش تجربة الثورة الفلسطينية من داخلها. وكان ما يزال شديد النهم للقراءة والسنيما.

في العام ١٩٧٢ كتب الشاعر علي الجندى عن معرض للحلاج «لا يستعمل الحلاج لغة مهندية.. تبدو خطوطه مثل المغالب والأنياب والسكاكين والبنادق، إنه لا يستثني أيّاً من المعمرات في استخدام رموز توحى بالقر أو تؤدي إلى الخصب.. هذه إحدى مقولاته الفنية الأساسية، كذلك الفحولة والعناد والتحدى، مما يوحي بالمباشرة أحياناً، أو يؤكد نادراً.. في معرضه شعرت بأنني أحاذي كل أساطير تاريخنا، وأعيش وأغوص في قلب قضايانا المصرية.. في جو مسحور، شاعري، حزين حد البكاء..»

وكتب عنه الشاعر والفنان عبد الله السيد: يستعير الحلاج من التراثين الفرعوني والرافدي، الصيغ الرمزية (الثور، البقرة، الصقر، الحصان، الشعبان، والشجرة بمعانيها الحضارية)، مستقلاً عليها الواقع اليومي للشورة، لنضالها وبعض مشكلاتها.. ثمة صيغ زخرفية، وأناقاة اللط من الفن الإسلامي، ومعطيات من رسوم الأطفال، ومن الفن الغربي. ونزعة درامية، تتداخل معها نزعة كاريكاتورية.

وبعد رحيله كتب عنه الناقد والفنان التشكيلي أسعد عرابي: تمثل المرحلة التي طبعها الحلاج بحفوراته (ما بين الستينيات والثمانينيات) التحول من ثورية الفن (ومثالها اسماعيل شموط) إلى ثورية الشكل التعبيري. لذلك فهو المرأة التي تتمتع تاريخياً في تحول الفن الفلسطيني من الخطاب النضالي إلى الخصائص التشكيلية على مستوى الحساسية



الدرامية الداخلية التي أوصلت التعبير في التسعينيات إلى تجارب تيسير بركات وعاصم أبي شقرا. لعل الأول الذي أسس أجيدي لإمحية ذاتية تستحضر أسلوب الفن المصري والكنعاني، والتي ذهب بها سليمان منصور أبعد من حدود الرسم وآلية الإرمال بالأسود والأبيض.

تنهض تجربة الحلاج الفنية على عناصر عدة، أهمها في اعتقادي: غريته المكانية، وحالة تقمص الأسطورة التي اكتسبها من معاشته للمكان واللغة المصريين، من جهة، وتقمص الأسطورة الفلسطينية برموزها وعناصرها المتعددة، من جهة ثانية، ومزج هاتين الأسطورتين في عمل فني يمتلك رؤيته وخطوطه وتشكيلاته من جهة ثالثة وثمة عنصر ثالث يبرز في تجربة الحلاج، وهو يتمثل في مدى التمازج بين حياة الفنان وعمله. بحيث يصعب الفصل بين الحياة والفن في هذه التجربة.

في التمازج العالي بين حياة الحلاج وقنه، وهو تمازج بلغ درجة الاندماج، بحيث يستحيل الفصل بين الحياة والفن في تجربة الفنان. ولم يكن هذا الاندماج مقتصرًا على ما يعتقد الفنان حول طبيعة العلاقة بين الفن والحياة، أو حول ما يتخيل للفن أن يتناوله من عناصر الحياة وما لا ينبغي. بل كان الموقف من هذه العلاقة انعكاساً ونتيجة لممارسة طويلة كان الحلاج خلالها يروّض حياته كلها ويطوِّعها للفن.. ذلك في اعتقادي لأن الحلاج ظل يعتقد

أن هدف الفن هو الحياة، وأن الفن هو القادر على تخليد ما يشاء وما يستحق من الحياة. ولأن الحياة لا تساوي شيئاً من دون الفن، كان لا بد أن يملأها الفنان بالعمل والإنتاج.

وفي سبيل معادلة تجمع الحياة الفنية والفن الحيوي، كان على الحلاج أن يعدّ العدة اللازمة لإنتاج هذه الثنائية الصعبة. وقد كانت حياته مهرجاناً حافلاً بالتثقيف والعيش والسفر والمشاركة والإطلاع والتدقيق. وإذا أخذنا أقواله، فهو يعتبر أن سنوات عمره قبل أن يبلغ الأربعين، كانت مرحلة إعداد وتحضير. وحين بلغ الأربعين من عمره، وجاء أصدقاؤه ليحتفلوا بعيد ميلاده الذي قليلاً ما احتفى به، قال لهم «كل ما مر من تجربتي الفنية هو شذو أدواني الفنية، ومنذ اليوم الحلاج يبدأ اللعب بالفن، ومن يومها.. ما زلت أعب بالفن».

ولقد تزود الحلاج في حياته بالكثير من العناصر التي أغنت عمله الفني، فهو عدا اشتغاله بالفن التشكيلي وأصنافه المختلفة، كان شديد النهم للقراءة، وكانت قراءته تمتد ما بين

«ليست.. إلا أساطير عامة، قديمة وحديثة»، وما يراه الناقد والفنان التشكيلي أسعد عرابي أن العلاج هو «الذي أسس أبجدية الماحية ذاتية تستحضر أساليب الفن المصري والكنعاني، والتي ذهب بها سليمان منصور أبعد من حدود الرسم وآلية الإلام بالأسود والأبيض.. إضافة إلى هذه الرؤية النقدية، يمكن للعين المتابعة أن تلمس هذا القدر الهائل من المعالجات الأسطورية التي تجمع ليس الحضارتين الكنعانية والفرعونية فقط، بل تذهب إلى أساطير العالم القديم كله تقريباً، مستفيدة من معطيات ورموز البابلية والسومرية والهندية والصينية.

ربما كانت أبرز عناصر الأسطورة الحلاجية هي المرأة - الحصان، الوعل، الأفعى، الطير، الديك، الكف، العين، الفرس، المسوخ والآلهة الكنعانية مثل داجون. لكن الأسطورة التي لا تنفصل عن الواقع، بل تستلهمه،

تظهر من خلال قوافل من النقي والتشريد الجماعي التي يتوحد في مسيرتها الواقع بالتاريخ، إضافة إلى رموز مثل الخيمة والأسلاك الشائكة، الكوفية والفدائي والشهيد والأم والقصبة والطفل والمدينة (بخاصة القدس) والبهت والبرتقال والزيتون والشمس والقمر والحمامة والوحوش وآلات القمع والقيد المكسور..

لكن الشيء اللافت هو أن استخدام العلاج للأسطورة، أو لرموز الأساطير ومفرداتها، لم يكن عملاً معزولاً عن ثورية العلاج وواقعيته ووجوديته أيضاً. وفي هذا المزج الخارق بين الواقع والأسطورة، وفي القدرة على مزج المادة الطلمية بالرؤية الواقعية، في هذا المزج الخلاق لعناصر الطبيعة مع الوجوه البشرية، هذه العناصر التي يتطلب مزجها موهبة وخبرة كبيرتين، أقول في هذا كله تكمن معجزة العلاج الفنية التي لم تقاربها أي تجربة في الفن العربي المعاصر.

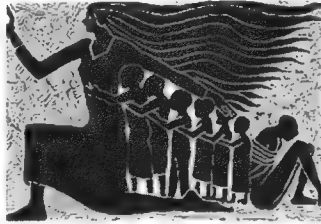
لقد كانت ثورة العلاج في خطوطه وأشكاله، في كائناته المستقاة من الميثولوجيا، هذه الكائنات الغريبة التي راح يشكلها ويوظفها في تكوينات درامية تعكس الكثير من صور الواقع الكابوسي حيناً، والطمي حيناً آخر وهو بهذا ظل يحاول خلق أسطوره الخاصة، المعبرة عن رؤيته لكل ما أخذته من وقائع ومن أحلام وآمال بمستقبل أفضل. هذه الأسطورة التي سعى في سنواته الأخيرة، ومنذ العام ١٩٩٦، إلى تجسيدها في عمل يقارب الأعمال الملحمية الخالدة، سواء من خلال الملامح

الشعر والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وسواها. كما كان مهورسا بالسنيما، وقد لاحظت في بيته مكتبة أفلام سينمائية اعتقد أن قلة من المهتمين بالسنيما يمكن أن يجمعوا مثلاً. وكان يغلب عليها الأفلام بالأبيض والأسود. لكن هذا لا يمنع حبه لأفلام الكرتون التي كان يشاهدها باستغراق كامل يجعله ينفصل عنك وعن العالم من حوله. وعلى النحو نفسه، كان الحلاج قد جمع مكتبة موسيقية تضم معزوفات لموسيقين من أنحاء العالم كله، وخصوصاً موسيقى أفريقيا وأمريكا اللاتينية النادرة الحضور في المناخ العربي. إضافة إلى مشاركاته في مهرجانات السينما والمسرح العربية محكماً في لجان التحكيم والجوائز.

إن هذه العناصر التي يقول الحلاج إنه كان يتابعها من أجل متعته الخاصة ومعرفته، هي التي شكلت ثقافته وخبرته الفنية، وجعلت حياته غنية بالمعطيات الحياتية والفنية. وقد تركت بصمات غير قليلة في أعماله، فلو تأملنا أي عمل من أعماله، لوجدنا أثر الموسيقى والسنيما والإيقاع الدرامي والمناخ الميثولوجي والأسطوري تتلاحم مع الواقع المعاش لتنتج لوحة غنية بالعناصر المترابطة. وهنا ينبغي القول إن تفرغ الحلاج للفن، ولا شيء غير الفن،

واكتفائه بالقليل للعيش، قد جعله ينأى بعمله عن معايير السوق التي تستهلك موهبة الكثير من الفنانين في أعمال تجارية تافهة في الغالب. ولهذا كان يريد «أنا وموضوعاتي ولوحاتي لسنا للسوق، فردي هو المتعة». لكن المتعة هذه لا تخلو من استمات العارف والمهموم بهم وقضية. وحتى حين يقول إنه يعيش الفن حياة كاملة، فهو بعيد عن مقولات «الفن للفن» التي لا تعني شيئاً. لقد وعى الفنان رسالته منذ البداية، وصار عليه أن يمنح حياته للفن. وقد نجح في أن «يتدفق كالنهر ما بين ضفتي المصادفة والقصد، وينسكب في عمله..» وكان يعي أنه «هذا العمل الذي يصل إلى الآخرين، والباقي إلى القبر» وقد بقي لنا منه أعماله الفنية حقاً.

إن أكثر ما يشدنا إلى هذه التجربة الفنية، هو الجانب الثالث المتمثل في غنى الذاكرة الأسطورية للحلاج، وقدرته على تجدير بنابيع أشكاله من هذه الذاكرة. ويستطيع أي متتبع لتجربته أن يعاين هذا التقمص للمادة الأسطورية في تجسيدها وتشكيلات لا حصر لها. فإضافة إلى ما يقوله هو نفسه عن أعماله، أنها



والفردات الأسطورية، أو عبر الخيوط الشفيفة التي تربط أجزاء العمل ببعضها البعض الآخر. (وقد شاهدنا نخبة من الجمهور في الأردن، في عرض خاص بالفيديو، ضمن احتفالية مرور أربعين يوماً على رحيل الحلاج، في محترف الرمال).

إن لوحة «تجليات الحياة»، أو «ارتجالات الحياة»، هي في النهاية عمل ذي طابع ملحمي، وهو يجمع ملامح من تجارب الحلاج في مراحل مختلفة من حياته وتجربته الفنية. وقد وصفه البعض بأنه «أسطورة الحلاج»، فهو يضم عناصر كثيرة مما سبق ورأيناه في أعمال الفنان طوال عقود. وقد ظل عاكفا عليه ومعتكفا له، حتى أنه بات في سنواته الأخيرة قليل الخروج من محترفه، مخلصاً لمواصلة العمل في لوحته هذه، لا يعرف أين تنتهي. واعتقد أن الحلاج أدرك في عمله هذا، أنه يصنع أسطورة، كما كان يمي أن هذه الأسطورة لا تنجز في أثناء حياة الفنان وخلال عمره، أو في فترة زمنية محددة، فهي تكتمل بالموت. وطالما أن الإنسان لا يزال حياً، تبقى الأسطورة مستمرة، ومع موت الإنسان تكتمل أسطوره. فهل اكتملت أسطورة برحيله؟ إننا نأمل أن تجد هذه اللوحة، وبقية أعمال الحلاج، الدارس المتخصص الذي يقف على تفاصيلها وعوالمها الداخلية، والهواجس الأساسية التي تعبر عنها.

قبل شهر كنت في زيارته في «المعبد»، في صالة «ناجي الغلي» الواقعة على ساحة «الميسات» في دمشق، وشاهدت المقاطع المنجزة من ملحمته التي أطلق عليها اسم «تجليات الحياة». وكانت قد بلغت ما يقارب مائة وأربعة عشر (١١٤) متراً طويلاً، ويعرض لا يزيد على نصف، وهي لوحة مفتوحة على صور الحياة وهمومها وعوالمها الواسعة والمعقدة. ثم جلسنا نتحدث عنها وعن التصاقها بها وعن حياته الفنية كلها. في الأثناء حضر «شخص» راح يقنع الحلاج بضرورة إقامة معرضي لعمله الملحمي هذا في بيروت. ولم يكن الحلاج مستعجلاً، بل يبدو أنه كان مرتاباً في أهمية إقامة معرض فيما هو مستمر في العمل وبلا توقف، وربما يخشى التوقف؛ فجلس معه ليجدنا عن عمله الملحمي هذا، الذي كان مفترضاً دخوله موسوعة «جينيس» للأرقام القياسية، بوصفه أطول لوحة في تاريخ الفن. فيقول إنه بعد أن استجاب للطلب وتقدم بصور عن لوحته، جاءت أحداث ١١ أيلول الأميركية لتوقف العمل على ذلك الاقتراح. كما يقول الحلاج، وما هو منذ شهر يعاني الآسى في يديه جراء العمل الطويل في ملحمته، لكنه سيواصل العمل فيها حالما تتحسن أحواله. وليست فترة شهر من التوقف عن العمل جديدة على الحلاج، فهو قد يتوقف سنوات، كما كان حاله قبل البدء بالملحمة المذكورة، لكنه سرعان ما يتدفق كالنهر.

◀ ما الذي تقوله لنا عن عملك الملحمي هذا، كيف تعيش معه؟

– هو عمل بدأت به في تونس، منذ عام ١٩٩٦، ولم أكن أعرف كيف سيسير، كما أنني لا أعرف الآن إلى أين سيصل. أسميته «تجليات الحياة»، أعني الحياة اليومية وتفاصيلها. ما أعرفه منه «خيط المسبحة»، أما حياتها، وعدد هذه الحبات، فهي تأتي كل في حينها. ولا أستطيع أن أصف العمل، خصوصاً وأنا ما زلت أشغل عليه. حين أنتهي منه، يكون ملكاً للناس، وأنا واحد منهم، أنظر إليه بحياء. الآن هو ملكي، وأنا ملكه. قد أخرج إلى الشارع وألقت وجهاً، فأعود وأرسمه. وقد أرسم من الذاكرة ما يتصل بتفاصيل القضية والصراع. والحياة والموت يتجادلان هنا كما الفرح والألم.

◀ هل يمكن القول بوجود خيط قصصي أو روائي (ملحمي) في العمل؟

– هناك بالطبع ما أسميته «خيط المسبحة»، ويمكن تسميته «الإيقاع» بتنوعاته، وليس الإيقاع المنفرد. هنا ثمة إيقاع بصري/ موسيقي. طبعاً كله بالأسود والأبيض. ولكنني أشغل على عمل مواز له بالألوان. وأنا متوقف الآن بسبب آلام يدي

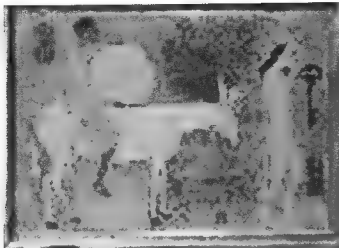
◀ لكن يبدو أنك تعمل فيه بانتظام منذ سنوات، فمتى تنتهي؟

– يظل الحديث عن هذا العمل ومصيره أمراً مؤرقاً، ويضع العقبات في طريق عملي، فأحياناً أعمل بتدفق وسرعة، وأحياناً أغيب عنه وأنشغل بسواه من أجل التنفير. وخلال فترة معينة أترك العمل وأظل أقرأ وأسمع الموسيقى، أو أسافر وأشاهد وأعيش بامتلاء

طبعاً ليس لدي نظام خاص وثابت في العمل. لكن من عاداتي أن أعمل من الساعة ٨ صباحاً حتى ٣ ظهراً، لكنني قد أعمل في أية لحظة تأتيني فيها صورة جديدة. وقد أرى في المنام حلماً، فأنهض وأرسم. وعموماً فالحد الفاصل بين خيالي في الصحو، وأحلام المنام، ليس واسعاً، لا فرق كبيراً بين الوعي واللاوعي. وأنا، كما قلت، أعمل بمزاج. فحين يكون المزاج جاداً وعنيفاً، يأتي العمل خشناً وقاسياً. أحياناً يكون الخط ليناً وناعماً مثل نغمة الكمان. وأعتقد أن التنوع في اللوحة الواحدة هو، في جانب منه، نتاج اختلاف المزاج.

◀ بخصوص ثقافة الفنان وقراءاته، ما مدى تأثيرها في توجيه عمله، وفي تجربته؟ وماذا تقرأ أنت؟

– بدأت القراءة في مرحلة إقامتي في الريف، حيث لا وسائل تسليحة سوى الكتاب. ومع القراءة بدأت الكتابة أيضاً. وفي حياتي وفني أسمى أن أفيد من الثقافة بمحاورها الثلاثة: الوعي، والمجرد، والوعي بالمجرد من خلال الكتب والمشاهدات، والوعي



والعمارة والرياضيات والقصص... قضيت منها خمس سنوات في الأقصر أشاهد وأدرس: مقابر الدير البحري، مقابر الملوك والأمراء، معابد جنائزية، مكتبات ومتاحف مثل (المتروبوليتان) و(البريتش ميوزيم).

◀ **والميثولوجيا هذه، ماذا تركت فيك من آثار؟**

- أعتقد أن الشعور بالني في أعظم في خيالي (الحدوتة) مع الأماكن والأجواء التي كانت تروى فيها، وعلاوة على حبي لمعرفة تاريخ العالم، كان لدي حب معرفة التراث. وقد عرفت العالم القديم حضاراته البعيدة والقريبة، في أماكن متفرقة من العالم، قبل معرفة تاريخ بلدي وحضارته. وعندما عرفت الميثولوجيا الخاصة بأرض فلسطين، وجدتها بؤرة الثقافة حضارات الشرق القديم، فقد كان ثمة تيار ثقافي يربط المنطقة كلها على مدى التاريخ. وعندما اجتمعت اليهودية والغنية والخط المسماة ولدت أول أبجدية في العالم، أبجدية رأس شمرا. وحين درست التوراة والدراسات التوراتية، اكتشفت أنها هي التي قامت بالجزل التاريخي لفلسطين. وقد استوعبت الحضارات الفرعونية والآشورية والكنعانية وسواها، وحاولت الإفادة منها، لأن معركتنا مع الصهيونية تحتاج إلى أن نوظف كل أدواتنا فيها.

◀ **بعد هذه الجولات والرحلات، الثقافية، من هو العلاج الشخص والفنان؟**

- أنا ابن الحياة، ومع الحياة النابضة بتناقضاتها الكلية، أمضي فيها غير عابئ بمصيري الشخصي، ويهمني الهدف الذي رسمته أو ارتسم لجمع الأمل الجماعي. وقفت ضد الفجارات الغريبة في إنتاجي، ولم أرفض استيعابها، فتعلمت من كل شيء، من كل الأساليب. انفعالاتي ووعيي هي النار التي تشكل المادة ما بين المطرقة والسندان.

◀ **دعنا نعود إلى الطفولة الأولى، البيت الأول والبيئة**

اليومية. وقد أفدت منها جميعاً. لكنني في ساعة العمل أنسى كل شيء، وأرسم تحت وطأة انفعال: حب، كره، غضب. لا أدخل العمل بحرفية، بل بمزاج، وللتعبير عن حالة. وأنت تعلم أنه مروت عليّ عشر سنوات تقريباً لم أرسم شيئاً. وحين يأتي مزاج الرسم، أعمل أكثر من أربع عشرة (١٤) ساعة يومياً.

والثقافة مهما كان شكلها، شعبية أم ثقافة كتب وموسيقى، تدخل الحواس الخمس وتمزج بها. تدخل في اللبس والبصر، في العين الداخلية والخارجية. الصور التي تأتي من الداخل مثل الحلم، حلم اليقظة، هي نتاج ثقافة ووعي بالذات. هذا الوعي لا يتشكل دون قدرات كبيرة في التعامل مع الحياة.

◀ **يعني أنك مضطر لتوزيع اهتمامك، لتلتقط حركة**

العالم من حولك، وتحويلها إلى فن؟

- لا، لا. معرفة العالم المحيط، بتفرعاته كلها، هي أداة أطل من خلالها على ذاتي. كما تنظر بالتلسكوب لترى أبعد الأشياء وأكبرها. يتم تحويل هذا إلى الميكروسكوب الذي يرى أصغر الأمور وأقربها.

◀ **هل الفنان بؤرة يتجمع العالم فيها ويعاد إنتاجه؟ وما مدى مساهمة الثقافة في ذلك؟**

- هذه مسألة صعبة جداً، تحتاج إلى علماء في علوم شتى لتحليلها. ولمعرفة أثر الثقافة في اللوحة، وقد لا يستطيع أحد القيام بها. فالتجربة الإنسانية، وتجربة الفنان، لا ترتبط بلحظة. أنا أفس أن ورائتي تجارب البشرية منذ ملايين السنين. خذ هذه اللغة التي نفقاهم بها، كم من السنوات احتاجت لتتسكن؟ فما بالك بالتطور البيولوجي. إن أي طالب مدرسة الآن قد يعرف أكثر مما كان لدى أرسطو من معرفة. لكن العقل المنتج غير المستهلك. وهكذا، فالثقافة تنعكس في إنتاج الفنان بطريقة لا يمكن إدراكها. فهل يستطيع كاتب رواية الخيال العلمي - مثلاً - كتابة رواية دون الاطلاع على مجموعة من الاكتشافات؟ لكنه لا يكتب نظريات علمية. وهل تستطيع ثقافة الدنيا كلها أن تصنع فنانياً من إنسان بلا موهبة؟ أو بلا أدوات تعبير؟ أنا لست الأدب أو الفلسفة التي قرائها. أنا مجموع قراءات وتجارب. وقراءتي جاءت نتيجة فهم معرفي، ويحت عن المتعة، وليس لأخدم لوحتي.

◀ **لكن معرفتك بحضارة معينة، بثقافتها وأساطيرها، قد يبرز في لوحتك، والدليل بروز علامات من الحضارة الفرعونية في أعمالك، كما لو كنت فنانياً مصرياً؟**

- قلت لك إنني قضيت خمسة وعشرين عاماً في مصر، وساهمت مصر في تشكيلتي، والتأثير المصري بارز في عملي. بل أنا أحس أنني مصري أكثر من بعض المصريين. فقد درست جوانب كثيرة من الحضارة الفرعونية، بدءاً من طريقة تصفيف الشعر، إلى الصيد والزراعة وصناعة الخمر والتسيج والبناء

الأولى، وما ظل منها في تجربتك؟

– تعتبر هذه الفترة موضوع أحاديث كثيرة لي، كما كانت موضوع مذكرات كتبتها وفقدتها في التنقل بين العواصم، القاهرة وبيروت ودمشق وسواها من عواصم العالم. والآن، أحاول أن أتذكر قريتي ومعالمها، فقد كنا نسكن على طرف قرية «السلمية»، وقد اكتسبت تلك المعالم طابعاً أسطورياً بسبب البعد عنها زماناً ومكاناً.

أتذكر شجرة السدر في الحي، الشجرة التي كان الناس يجلسون تحتها ويتسامرون. هذه الشجرة تكتسي الآن غلالة من الأساطير، إلى درجة أنني في يوم من الأيام كنت جالساً في حوض تمشال في الأقصر التي تعد أغنى منطقة في العالم بالآثار، وكنت أقرأ كتاباً عن الفراعنة لـ«برسيدي» هو «فجر الضمير»، حيث كنت غارقاً— تلك الأيام— في الفرعونيات، دراسة ورسمًا وعيشاً. وقد قضيت خمس سنوات وأعتقد أنني لم أشاهد سوى القليل من تلك الثروة الأثرية والفنية. كنت أقرأ وأسمع مطارق الفراعنة، داخلاً في نسخ الحضارة، ورجاءً سمعت غناءً فلسطينياً. ثم انقطع المشهد و... رأيت تلك الشجرة. كانت جذورها تبدو مثل جبل سرى يمتد بهني ويهينا. فكنت رسالة إلى الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، قلت له فيها إن عليه، إذا أراد كتابة أغنية وطنية، أن يكتب للناس عن تراب مصر وشجرها، وعندها سيجدون مصر.

أعود، وأتذكر الليارات، الحرب، ظهور دولة إسرائيل، والهجرة والتشرد والانتقال... هذا كله جرى تغليفه بخلاصة الأسطورة. اختلف كل شيء. وهنا أتذكر قرية مصرية عشت فيها فترة، ثم غيت عنها سنوات، وحين عدت إليها لم أعرف منها شيئاً، كانت القرية التي عرفتني تختلج... تحولت القرية في رأسي إلى مجموعة من الأساطير وهكذا كانت شجرة السدر والقرية، ويبدو أنها كلما ابتعدت، ولدت من جديد، واكتسبت معاني جديدة.

◀ ماذا عن البيت الأول، أصني الظلال والطين والغرف والجدران، وما ظل منها في عملك؟

– كما قلت لك، لقد تحدثت كثيراً عن هذه العوالم، وقد رسمت ونقّدت الكثير من أعمالها بوعي منها، وليس بتصويرها كما هي. فأنا عندما رسمت الجدران، أو شجرة التوت في الحوش، ونصف البرميل الذي يصل الحارة بالبيت، أو الحيطان بيننا وبين الجيران، أو الأبواب والشبابيك، هذه كلها أخذتها وصغتها في صورة جديدة، في حركة طائر حينا، وحيوان غريب حينا آخر.

هنا أتوقف لأقول لك، إن المهاجر الذي يهاجر بإرادته يختلف عن المطرود، فالمهاجر إرادياً يمكن أن يرد إلى الطفولة حين تحاصره حياة المهجر (المنفى)، ويصاب بالحنين، والذين

يصحون أغنياء يصيبهم حنين لأيام الفقر. أما المطرود من بيته ومن وطنه عنوة، فهو تلاحقه الأمكنة الأولى التي طرد منها، وتسكنه. وهناك وجه اجتماعي للمسألة، هو الذي يلعب الصخيلة (مثل ذكريات المكان، طوبوره، رماله، أمطاره، الحكايات والحوادث من الجارات...) كلها تجعلك تحلم وأنت مستيقظ. كما أن هذه العناصر هي التي تتركب الأسس البصرية. فالشيء البعيد زماناً ومكاناً يترك ظلالاً مختلفة حتى تعود وتراه ثانية.

◀ ماذا كنت ترسم في طفولتك؟

– كأي طفل، بدأت الرسم كنوع من اللعب، في البيت والمدرسة. بعد العام ١٩٤٨، بدأت رحلة التشرد بأثر النكبة، الرحلة التي أخذتنا من «سلمة» إلى يازور والد ودام الله ثم عمان وسورية ولبنان، ثم استقرت العائلة في ريف مصر، وهناك كان طين النيل أول مادة متيسرة للعب، فرحت أصنع منها التماثيل. وقد وجدت تشجيعاً في المدرسة يزيد على تشجيع الأهل والمحيط، رغم الأمية المنتشرة آنذاك.

ففي المدرسة، وفي أثناء تعلمنا الحروف العربية، وصلنا حرف الباء الذي نذكرني باللمحة فرسمتها. ومرة رأيت راعياً ينحت خشبة ويصنع منها عذرة، فأخذت أقلده، لكن بالحجر. وفي المرحلة الإعدادية أخذت أرسم وأكتب في مجلة الصائغ ثم بدأت أرسم ما يطلبه الجيران مني، وحين توافرت لي مواد للرسم، أخذت أتلم كيف أشد القماش على الخشب، وبحثت أخرج إلى الطبيعة وأرسم الأشجار، بوعي من أشجار بيتنا في فلسطين سور وعليه شجر. أو أرسم نهراً يتقوى بين الحقول، وغروب الشمس... الحظائر والحقول، أطفال القرية وهم يلعبون في التروعة. هذه كانت الرسومات الأولى. ورومانسية طفل في الثالثة عشرة من عمره. وفي مسابقة كلية الفنون الجميلة، طلبوا منا أن نرسم الصيف والتصنيف في الريف، فرسمت أولاداً يركبون الجواميس، فسالني الأستاذ كيف ترجمت الماء هكذا؟ وكان معظم الطلاب قد رسموا البحر والساحل بالمياهات.

أتذكر... منذ المرحلة الإعدادية، بدأت ذاكرتي البصرية تبدو لي أقوى من ذاكرتي اللغوية والسعوية. وحين كنت أحفظ قصيدة، كنت أحفظ صورة خروفا أكثر من صوت هذه الحروف. وحين أنظر في وجه ما أحفظه، وحين يغيب عني أرسمه. وفي المرحلة الثانوية بدأت أرسم وأصنع تماثيل وأبيعها للمعارف والجيران الذين كنت أشعر أنهم يشجعوني بذلك. ثم تساءلت: لم لا تكون هوايتي هي مهنتي؟ وقررت دراسة الفن. تقدمت لمسابقة دخول كلية الفنون الجميلة، وبعد النجاح في المسابقة قررت دراسة النحت، لأنني شعرت أن في إمكانية مزاوله الرسم دون دراسة وبدأت رحلة النحت... وأذكر أن والدتي كانت تحضر لي الطين، تدقه وتخلطه بالطين، وأقوم بصنع تماثيل منه.

◀ ثمة دور مهم للوالدة في عملك إذن؟

أن يتناولوه فنانون كثرون، والذي يختلف هنا هو الأسلوب والشكل. وللوصول إلى التفرد، ينبغي أن يمر العمل في شبكة هائلة من نقاط الوعي والرؤية.

◀ أريد معرفة مدى قدرة الفنان الذي يرتبط بالثورة على تجاوز الأشكال القديمة، وتفسير أشكال جديدة، مع أن المقاومة تدعو للانزمام؟

— لم تكن الثورة الفلسطينية كالثورة الروسية، فهذه الثانية كان لها برنامج ومشروع ثقافي يغطي جوانب كثيرة من الحياة. وكان عيب الفنان في الدول الاشتراكية أنه يخضع رؤاه لوسائل تربوية حزبية، في حزب لا يعي معنى الفن ولا يحس به. أما في الثورة الفلسطينية، فلم يكن مثل هذا العيب الأيديولوجي. فهي ثورة تحرر وطني، وقد شكل فنانوها ما يشبه الأوركسترا المتناغمة. وإذا وجد فنانون ملتزمون فقد كان التزامهم ذاتياً. وجهنا يسألني أحد: هل عملت مع الثورة؟ أجيب أنني كنت جزءاً من الثورة، ولم أنشغل معها. حين تقف الثورة، تبقى لي ثورتها الخاصة.

◀ لا جانب من عملك تشعر بوحدة عناصر الوجود، الإنسان والحيوان والطبيعة، أهو التصوف، أم ماذا؟

— ربما كان لأن اسمي الحلاج (بتهجئة)، وقد قرأت الكثير من المتصوفة. طبعاً لست وحدي من قال بوحدة الوجود. كثيرون قالوا بها. وهذه الوحدة في وجداني وإحساسي. غذ هذين المشهدين: قبة تمتلئ بشر وحياة، وقبة أخرى في الصحراء حتى لا ظلك. في كلا الحالين أنت نفسك. في معرض أقيم في تونس، قال لي البعض إنني الوحيد الذي تمثلت شعار المعرض عن شمال إفريقيا، حين تأملت عملي، وجدت أنني رسمت إفريقيا دون تخطيط.

◀ هل لأن إفريقيا ومناخاتها حاضرة فيك؟

— بل لأنني كنت هناك، المكان فرض نفسه. أنا في تونس مختلف عني في دمشق. ولو ذهبت وعشت في الهند لأصبحت فناناً آخر. الفنان ابن زمانه ومكانه. ومهما استسلمت لمخيلتي، يظل للمكان تأثيره. في منطقة الزيداني، وجدته مرة أرسم الطبيعة، أنا الذي لم أفكر برسمها أبداً. رسمت الصخور والشجر والعشب والأولاد الذين كانوا يلعبون في المعسكر. ورسمت الولد الذي يركب الحصا حصاناً. في الرسم أكون وحدي، وأعمد إلى مخزوني. خارج الرسم أكون تحت تأثير المحيط.

— كان دورها مهماً فعلاً، فإضافة إلى تحضير المواد، كان لها دور «إعلامي»، فهي التي كانت تخبر الناس بعملها، وتساهم في جعل المحيط بتقبلها. في المقابل، أذكر أنها لم تكن تتورع عن استعمال تماثيلها لأغراض اعتبرها تافهة. من ذلك أنها استعملت تماثلاً لرأس شخص من الجيران لترد به الباب كيلا ينفلق. طبعاً تكسر الأنف؛ وفي هذه الفترة، كنت أرسم من ذكريات الحرب التي كنت نذكرها أحياناً.

◀ وكلمية الضنون، ما الذي قدمته لك، غير ما تعده في المكتبة؟

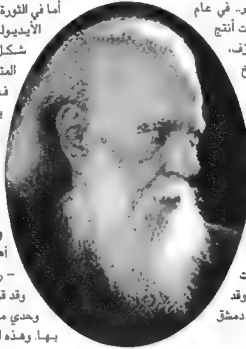
— في الكلية، غرقت خمس سنوات في تدريبات للسيطرة على الطبيعة بكل ما فيها، الإنسان، الحيوان، الطيور. في عام ١٩٦٨ بدأت الدراسات العليا في (الاقصر)، وبدأت أنتج في حقول فنية متعددة: نحت سيراميك، نحت خزف، حفر على الخشب، رسم بالزيت والأكريليك... الخ. وفي هذه الفترة أخذت أكثف قراءاتي في الفن والسينما والمسرح والتاريخ، وقضيت فترة في رحاب التاريخ الفرعوني. وكنت أسافر، وأزور المتاحف. ثم حصلت على منحة تفرغ للعمل الفني من وزارة الثقافة المصرية، واستمر ذلك حتى بداية حكم السادات، حيث التحقت بالمقاومة الفلسطينية، وأخذت أعمل بالتوازي مع العمل السياسي، فكانت مرحلة البوستر التي حملت تعبيراتي الخاصة. وتركت النحت الذي يحتاج إلى استقرار وإمكانيات مادية، وانتقلت للعمل بالحفر على الخشب والطباعة والرسم. وقد تنقلت بين لبنان والأردن، وانتهى الأمر بي في دمشق حيث أنا الآن.

◀ ومرحلة الملصق.. هل بدأت مع مرحلة بيروت والمقاومة، أم قبلها؟

— قبل مرحلة بيروت بدأت بالعمل الفني ذي الملامح الفلسطينية. فتكويني الوطني والقومي بدأ يتشكل منذ طردنا من فلسطين، حين كان عمري عشر سنوات. وفي مرحلة تالية بدأ الملصق لي بوصفه رسالة بصرية سياسية/ وطنية. بسيط، سريع الوصول، ويحتفظ بقيمة فنية بعد توصيل الرسالة. وقد كنت دائماً أمزج في العمل بين الرسالة والقيمة الجمالية، وأدعو إلى ثورة في الشكل لا في المضمون.

◀ ولكن كيف تفصل بين الشكل والمضمون، وأنت تمرز الرسالة بالقيمة الجمالية؟

— أعتقد أن الموضوع موجود في الشارع ومتاح للجميع. وعند تحويله إلى عمل فني يتحول إلى مضمون. أما الشكل فهو الذي يمكن، بل ينبغي تجاوزها إلى شكل جديد. الموضوع الواحد يمكن



الأثر الفني بين الفساد و المتلقي



عبد المنعم الحسني *

«كل صورة عظيمة، ترينا شيئاً نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصرة. فهي تجمع بين البصر والبصرة»
الكسندر اليوت

عندما نتحدث عن الفنون البصرية لا نملك إلا أن نجدها وسطاً بين إبداع الفنان وتذوق المتلقي. ذلك أنه إذا سلمنا أن وجود المبدع حتمية أساسية لوجود الفن، فإنه كذلك لا يمكن لأي عمل فني أن يترك أثراً بدون وجود متلقين يحكمون على جودة هذا العمل الفني، وإلا لما بقيت الأعمال الفنية الخالدة عبر الأجيال المتعاقبة. إلا أن الفنان رغم أنه لسان عصره، فهو سابق عليه في كثير من الحالات، فهو دائماً من يصنع الجديد والمختلف. الكثير من المعروضات العظيمة في بدايتها كانت مستهجنة من المتلقي ولم تلق استحساناً وإعجاباً إلا في مراحل متقدمة من عمر هذه الأعمال الفنية.

* أكاديمي وفنان من سلطنة عُمان



(شكل ١: لوحة الموناليزا لدافنشي)

نمت وترعرت. فالفرق إذن بين الفنان وأي شخص آخر هو أن الأول يطور استعداداته الذهنية والعاطفية والمهارات اليدوية لإنتاج شيء كامن في ذاتنا (٢).

العمل الفني

بين الشكل والمضمون:

تتركز الاختلافات -حسب نوبلر (١٩٨٧)- في تعريف الفن إلى محورين أساسيين، حيث يرى أصحاب المحور الأول أن العمل الفني هو «وسيلة للتعبير ومحاولة لإيصال الأفكار والطلجات النفسية» (٣). أكد على هذا الاتجاه الكاتب الروسي الشهير تولستوي في كتابه ما هو الفن (١٨٩٦). يشدد أنصار هذا الاتجاه على مطابقة الأنموذج للوحة المرسومة أو المصورة أو المنحوتة، فجودة اللوحة هنا تتحدد بمدى مطابقتها للواقع الحياتي سواء في تصويرنا للأشخاص أو الطبيعة. يقول تولستوي في ذلك

يحاول هذا المقال أن يسلط الضوء على الأثر الفني الذي يتركه العمل الفني، أو بمعنى آخر أين يقف العمل الفني بين إبداع الفنان وتذوق المتلقي؟ ومن يحكم الآخر وعلى ماذا يحكم الاثنان؟

مصطلح العمل الفني:

قبل أن نتطرق إلى الأثر الفني بين المبدع والمتلقي علينا بداية توضيح بعض المفاهيم المتعلقة بالفن والعمل الفني. فكثيرة هي التعاريف التي أطلقت على الفن ومعظمها مستمدة من القواميس الإنجليزية والأمريكية (١). ويأتي هذا التنوع نظرا لموسوعية الكلمة وارتباطها بفروع علمية مختلفة كالفلسفة وعلم النفس والجماليات بل وحتى التاريخ. فالفن مرتبط بالأنشطة الإنسانية المختلفة. وقد قامت كل الحضارات البشرية بلا استثناء على اختلافها وتعددتها وتنوع مراحلها بإنتاج أشياء لها وقع خاص على نفوس أصحابها. والسؤال الأبدي الذي يتكرر دائما هو لماذا قامت كل هذه الحضارات بإنتاج هذه الأشياء التي أعدت أعمالا فنية راقية فيما بعد كعجائب الدنيا السبع؟ هل فقط لأغراض نفعية بحتة وما يتضمنها من استعراض للقوة وفرض للسيطرة ومحاولة البقاء وتحدي الموت بالخلود: هذه الفكرة المجنونة التي سيطرت (ولاتزال) على الكثير من الفنانين والمبدعين. أم أن هناك دافعا نفسيا آخر لهذا المبدع عبر مراحل التاريخ المختلفة في التعبير عما يعتمل في داخله من خلجات نفسية ومكنونات عميقة.

تؤكد الدراسات النفسية الحديثة في أن كلا منا يحمل في طياته العميقة بذرة فنية. فالإنسان موهوب بالفطرة، ولكل منا موهبته الخاصة، في الشعر، في الرسم، في الموسيقى، في الطبخ، في النجارة، في الحداثة وفي كل أنشطتنا الإنسانية فالفن محبوس في أعماقنا. فإذا لقيت هذه البذرة التوجيه السليم

الاتجاه الثاني على الجانب التشكيلي للعمل الفني لكن هذا ليس معناه -كما يرى البعض- أن النظريتين متناقضتان بالضرورة. ذلك أن لكل هدفه. فالأثنان يتفقان على أن صورة الجيوكندا (ابتسامة المونوليزا) لدافنشي عمل فني عظيم. لكن سر عظمته بالنسبة لأصحاب الاتجاه الأول تأتي من خلال قدرة الفنان على إيصال ونقل المشاعر إلى المشاهد كما جربها الفنان عبر إتقانه لدقة تفاصيل النموذج (وجه المرأة). بينما يرى أنصار الاتجاه الثاني أن سر عظمة اللوحة تكمن في قدرة الفنان على تجميع الشكل وتنظيمه وفقا لقوانين معينة بحيث تحرك مشاعرنا تجاهها (انظر شكل ٦: ١).

يرى متذوق الفن أنه من الضروري أن يشتمل العمل الفني العظيم على العناصر الشكلانية الدالة والتعبيرية التوصيلية في نفس الوقت. فالأشكال تنعش ذاكرتنا المليئة بالأشكال المشابهة كالدوائر والمثلثات والمربعات وغيرها، هذه الأشكال لها رموز تعبيرية توصيلية أقوى من مجرد المحاكاة

الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعورا سبق أن جربه إذ يثيره في نفسه، يعتمد إلى نقل هذا الشعور بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات، بحيث يصبح جزءا من تجربة الآخرين، وهذا هو فعل الفن(٤).

بينما يركز المحور الثاني على أن الفن هو تصميم شكلاي يسميه رائد هذا الاتجاه وهو الإنجليزي كلايف بل (١٩١٣) الشكل الدال (Significant form). لذا فقد جاء ثورة على الفن التقليدي التعليمي. يقول كلايف بل في ذلك:

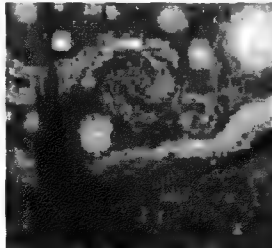
(...) إن الأشكال إذ تنتظم وتجتمع وفقا لقوانين معينة مبهولة وغامضة، تحرك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة؛ وأن مهمة الفنان هي أن يجمعها وينظمها بحيث تحرك مشاعرنا. هذه التجمعات والتنظيمات هي ما أطلقت عليه على سبيل التيسير

.. اسم «الشكل الدال». Significant Form ٥.

إن أنصار الاتجاه الأول يركزون على الجانب التعبيري التوصيلي للعمل الفني؛ بينما يؤكد أنصار



برج ايفل لدوسيبه



اللؤلؤ المكوكب لفنان جوج
(شكل ٢: الأشكال لها رموز تعبيرية)



أشكال لمان ري

أين الجمال في العمل الفني؟

نرى أن التعريف السابق لنوبل يخلو من كلمة الجمال والتي دائما ما تقرر بالعمل الفني لدى الكثيرين. ذلك أن العديد منا يرى أن العمل الفني لابد أن يكون جميلا. لكن بعض الأعمال التي يشاهدونها والتي أقر متذوقو الفن والنقاد بعظمتها ليست جميلة بنظرهم؛ فهي تبدو قبيحة أو تشعرهم بالخوف أو الانزعاج أو حتى الغثيان. فهل معنى ذلك أن هذه الأعمال لاتعد أعمالا فنية؟ يرى نوبل أن السؤال الذي يجب أن يطرح هو ما المقصود بكلمات مثل قبيح أو جميل؟ (انظر شكل: ٤).

لو جئنا لمعنى الجمال نجد أن هناك مفهومين أساسيين لهذه الكلمة. الأول يرى أن الجمال يكمن في استجابتنا الذاتية بفعل إثارة خارجي. بمعنى أن الإحساس بالجمال موجود في ذواتنا، لكن تأثرنا بشيء ما جعلنا نشعر بالجمال. فهذا الجمال ليس موجودا في الشيء وإنما يكمن فيها. أما المفهوم الآخر فيقول إن الجمال موجود في الشيء (خارج ذواتنا) أو كما يسميها نوبل التجربة نفسها. وعندما تلقي التجربة الذاتية بالشيء هي التي تثير فينا الحس بالجمال. يؤكد على هذا المفهوم الكسندر اليوت بقوله:

فالرائعة (العمل الفني) يجب أن تؤخذ كاملة إلى أعماق الوعي ويعاد خلقها هناك من جديد. فهي تسطع في حجرات القلب المظلمة. إن المعرفة المجردة قد تلتقط من أي مكان، أما الفهم فلا يأتي إلا بالتجربة ويفترض بالرائعة أن تكون تجربة. وما لم يجربها المرء فإنه لن يفهمها(٩).

يؤكد الكثير من علماء النفس على المفهوم الثاني الأشمل؛ فالجمالية في العمل الفني لاتأتي من ذواتنا فقط لأن ذلك يلغي دور المبدع الذي صنع اللوحة بشكل معين وتكوين وتركيب وأدوات معينة

الشكلية التقليدية للعناصر والأشكال كما هي في الواقع وإن تكن غير مباشرة في بعض الأحيان(٧) (انظر شكل: ٢).

الفنان بين القصصية والتقنية؛

إن قد يكون العمل الفني وسيلة لإيصال الأفكار أو مجرد تنظيمات شكلانية لكن الأهم أن يكون الانسان معا. ويقف المبدع هنا ليجد ماذا يريد من عمله الفني: أو ما هو الأثر الذي يريد أن يتركه في المتلقي؟

من هنا كان لابد أن يختار أدواته بناء على هدفه أو مقصده الفني وليس العكس. معنى ذلك أن يحدد الفكرة أولا ومن ثم يفكر بالتقنية المناسبة لتنفيذ الفكرة. أبسط الأمثلة هنا يمكن أن نطلقها على لوحات ومنحوتات بيكاسو. حيث تعددت أساليب هذا الفنان من الواقعية الجديدة إلى المستقبلية والتكعيبية والتجريدية أو السريالية وغيرها. بل أنه أحيانا يمزج بين مدارس فنية مختلفة في لوحة واحدة لإنتاج تجربة جديدة وخلق إيقاع مغاير. انظر إلى الوجوه في لوحة الجورنيكا الشهيرة وما تحمله من قسوة وألم وتعاسة بتكعيبات مختلفة لتبين فظاعة الحرب وقسوتها. ولاحظ دقة الخطوط وانسيابها في تصويره للفتاة ذات القلادة (انظر شكل: ٣). قس على ذلك عددا كبيرا من الفنانين مثل سلفادور دالي وتجاريه ومندريان وكاندنسكي وما نري. إذن القصد سابق للتقنية وليس العكس. بناء على ماسبق يحاول ناثان نوبل أن يقدم تعريفا شاملا للعمل الفني بأنه:

نتاج إنساني يملك شكلا أو نظاما معيناً، ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية.. ويتأثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه من أجل إبراز الأفكار الشكلية والمعبرة التي يود الفنان أن يوصلها إلى الآخرين(٨).

ومحددا لأهدافه وأفكاره بعيدا عن التأثير بمغريات الفن الأبدية والمتمثلة في المال والسلطة والمجد والشهرة والتباهي (١٢) انتج فأبدع. هذا الإبداع قد يوصله إلى مكانة راقية في التاريخ الإنساني وقد لا يصل أبدا؛ لكنه في كل الأحوال يشعر مع نهاية كل لوحة بفرح طفولي يفغره هذا الفرح هو الاستجابة الذاتية للعمل الفني. أما إذا كانت معروضاته إرضاء للآخرين أو استجابة لطلبات المتفذين دون وعي أو إفراغ روحي من الفنان على العمل فإن النتائج عادة ماتكون وخيمة والعمل لا يعدو كونه عرضا هزيعا مصطنعا.

لكن هل معنى ذلك ألا نعبأ بالمتلقي ونرمي كل ما يقوله دون التفاتة؟ قلنا من البداية أن الفنان بدون متلق يكون غير معترف به. والفنان كالأطفال يفرح بما أنجز ويحب أن يشاركه الآخرون. فالفطرة الإنسانية (الطفولية) تحتم عليه عرض أفكاره على الناس لسماع آرائهم سلبا كانت أم إيجابا. ولكن السؤال هنا هو من هو المتلقي الذي نستمع إليه ونحتكم لرأيه؟



(شكل ٣: نماذج مختلفة من أعمال بيكاسو)

ليستثير بها بصر المشاهد ومصيرته.

لنرجع إلى معاني كلمات مثل جميل وقبيح وهل يمكن أن نطلق على العمل الفني؟ نجد أن هذه الكلمات إنما تستقي مدلولاتها من الصور الراسخة في أذهاننا ونظم جمالية سابقة ارتبطت في شاشات عقولنا بمقاييس جمالية سابقة. هذه المقاييس الجمالية تختلف من شخص لآخر وتتشكل عبر تراكمات وخبرات وتجارب يمر بها الإنسان. أما ما هو جديد فإنه يترك هذه النظم الجمالية ونادرا ما يضمها تحت المقاييس السابقة. لذا فإن المتلقي حين يشاهد العمل الفني وفي ذهنه النظم الجمالية المتوارثة فإنه يفرض على نفسه قيودا أو حاجزا يسببه له رؤيته المتوارثة عن الجمال، وبالتالي فإن قراءته للعمل الفني تصبح ناقصة، بدون وعي منه (١٠).

إذن لاحظنا هنا أن الجمال أو القبح كلمات ليست مرتبطة بالفن إلا بقدر ما هو شخصي جدا، فما هو جميل بالنسبة لي قد لا يعد كذلك بالنسبة لشخص

آخر. من هنا نرى أنه من الضروري

للفنان المبدع ألا يتأثر بما توارثه عن أفكار الجمال أو ما يعرفه جمهوره عن الجمال؛ لأنه بذلك يفرض على نفسه قيودا يأسره عن الانطلاق في كل ما هو جديد ومذهل ومؤلم أو مزعج أحيانا (١١). يحاول

الفنان المبدع أن يصنع تجربة عن طريق خبرته الذاتية وفهمه ووعيه لمعطيات المكان والزمان ومن ثم الاستخدام الواعي للأدوات الفنية لتتم في النهاية استثارة المشاهد بالعمل الفني. في ظل ذلك وكلما كان الفنان واعيا لقراراته واضحا

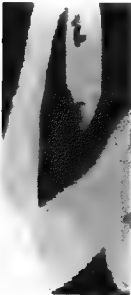
العمل الفني

بين المتذوق والمتفرض:

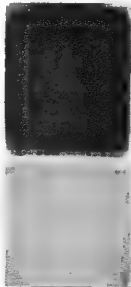
الفرق بين المتذوق الفني والفرجة العابرة كما يسميها مصري حنورة (٢٠٠٠) أن المتذوق الفني هو «عملية تقوم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أي أنه استجابة تقويمية تحمل المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية» (١٣). أما الفرجة العابرة فهي التلقي الاستهلاكي للعمل الفني فتعرضه هنا إنما يكون عبارة عن انفعالات شخصية لحظية عابرة لا يعتل فيها العقل ولا تختبر فيها العاطفة (١٤). فما يهم الفنان هو رأي المتذوق الفني وليس المتفرض العابر. ذكرنا منذ البدء أن كلا منا يحمل في ذاته بذرة فنية، ولكن نتفاوت في ري هذه البذرة بالماء لتنمو وتزهر. فمننا من يواصل ريها ويعني بزرعها وصقلها وتقليمها والمحافظة عليها باستمرار؛ وهذه مرتبة الفنانين. ومننا من يعني بها في فترات وينسأها فترات أخرى. وهذا قد يكون متذوقا للأعمال الفنية. ومننا من يتركها دون عناية فلا يتأثر بما يرى إلا في حدود سطحية جدا غالبا ما تكون متأثرة بانفعالات شخصية ويتلقى العمل الفني بالصدفة وليس قاصدا عامدا كما هو الحال بالنسبة للمتذوق الفني. إذن

المتذوق الفني يأتي وهو يملك استعدادا نفسيا وذهنيا للتلقي. والمبدع هو أول مثلق لعمله وبالتالي أول متذوق له. فيعد اختبار التجربة وتنفيذها تبدأ عملية التذوق الفني للعمل. وهي واحدة من أهم المراحل التي يراعيها الفنان قبل أن يخرج العمل للناس. ذلك أن المبدع في هذه المرحلة يقوم بالمراجعة الشاملة للعمل الفني فيقوم بالتعديل والإضافة أو الحذف أحيانا.

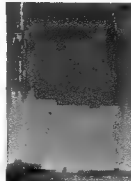
حدد علماء النفس من هو المتلقي (المتذوق) الذي يمكن الركون إلى آرائه لكن حتى هذا المتلقي يختلف في خصائصه. فهناك المتذوق المتخصص والمتذوق الواعي لمسارات الفن المختلفة والمتذوق الذي تسوقه بذرته الفنية الطفولية ولكن خبرته الثقافية وتجربته الحياتية لا تزيد عن تحصيله الدراسي دون الإطلاع. برغم هذا التفاوت يرى علماء النفس أن مبادئ التذوق تظل واحدة في حالة انه جاء قاصدا وليس مجرد عابر. ويمكن الاستفادة فيما يطرحه من أفكار أو آراء أثناء استمتاعه بالعمل الفني. فعلمية التذوق الفني تتم بمحاولة المواءمة بين الميول



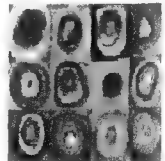
براندت



لارنكا



دالي



كاندنسكي

(شكل ٤: من النقاء التجربة الذاتية بالشيء ينتج الإحساس بالجمال).

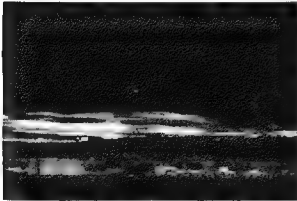
الهوامش والمراجع:

- ١- نوبل، نانان (١٩٨٧) حوار الرؤية. مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة فخري خليل، بغداد: دار المأمون، ص: ٣٣.
- ٢- المرجع السابق، ص: ٣٤
- ٣- المرجع السابق، ص: ٣٣، انظر كذلك حسن محمد (بدون سنة)، مذاهب الفن المعاصر، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري
- ٤- نوبل، مرجع سابق، ص: ٣٣-٣٤.
- ٥- بل، كلايف (٢٠٠١)، الفن، ترجمة عادل مصطفى، بيروت، دار النهضة العربية، ص: ٤٩
- ٦- كل الأشكال المعروضة في هذا المقال مأخوذة من <http://www.artcyclopedia.com/>
- ٧- انظر عديابي، يوسف (٢٠٠١)، مرآيا الروى في شأن بلاغة التشكيل وقائع ندوة دولية حول الشعيرة البصرية، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام
- ٨- نوبل، مرجع سابق، ص: ٣٨
- ٩- الويت، الكسندر (١٩٨٢)، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: ٣٢
- ١٠- نوبل، مرجع سابق، ص: ٤٣
- ١١- انظر عبد الحميد، شاكر (١٩٩٧) العملية الإبداعية في فن التصوير، القاهرة دار قباء
- ١٢- انظر الويت، مرجع سابق، ص: ٧٩
- ١٣- جنوري، مصري (٢٠٠٠) علم الفن وثريته الموهبة، القاهرة دار غريب، ص: ١٠٨
- ١٤- تشير هنا الى أن المتذوق الفني يختلف عن الماقد الفني ذلك أن الناقد الفني يحاول قدر الامكان ألا يقدم الخصائص الذاتية في تفهيمه للعمل الفني (انظر جنوري، المرجع السابق، ص: ١٠٩)
- ١٥- انظر المرجع السابق ١١٧

العاطفية لدى المتذوق وإيقاع العمل الفني(١٥)
(انظر شكل: ٥).

هنا ينبغي الإشارة إلى أنه بقدر تعدد الآراء في العمل الفني وتعبيراته الدلالية كلما كان أكثر خصوصية من العمل المباشر والبسيط حتى وان كان الثاني يحظى بعدد كبير من المعجبين (المتفرجين وليس المتذوقين للعمل الفني).

تحدث هذا المقال عن الأثر الفني بين الفنان والمتلقي وفي سياق الحديث عن الأثر الفني تم تحديد مفهوم العمل الفني كوسيلة للتعبير وإيصال الأفكار من جهة وتصميم شكلاني من جهة ثانية. يقوم بالعمل الفني مبدع له خصائص نفسية وذهنية وفكرية يحاول التعبير عنها وترجمتها عبر لوحات فنية بتقنيات مختلفة تعتمد على قصدية (أو الهدف) العمل الفني. والمبدع هو أول متلق لعمله الفني وأول متذوق له: بعد ذلك يتم عرض العمل على المتذوق الفني، غير المتفرج، الذي يمكن الركوز إليه والإصغاء إلى أفكاره وتعليقاته. وهنا يختلف المتلقون باختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والفنية لكنهم يتفقون في محاولة فهم أسرار العمل الفني الذي كلما جاء جديدا خصب المعاني والأفكار زادت قيمته الفنية ولو بعد حين



انسبل آدمس



هلسمان ورؤيته عن دالي

(شكل ٥: يحاول المتذوق الدخول في إيقاع العمل الفني).

وإنما تتداخل أحداثها. وكل عنصر في قصة يكمل درامياً عنصراً في القصة الأخرى حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعاً واحداً - فيما وراء حدود التاريخ».

وعلى أرض أخرى بنى جريفيث ديكورات لابريس في القرن السادس عشر. وديكورات لبثت المقدس أيام المسيح. وقد اشترك ستون ألفاً من الكوميديس والعمال والممثلين والفنيين في العمل خلال اثنين وعشرين شهراً في فترة إنتاج الفيلم. وبلغت التكاليف في النهاية مليونين من الدولارات. وقد صور جريفيث مائة ألف متر من الفيلم الخام - أي ما يساوي ٧٦ ساعة عرض - وبلغ الطول النهائي للفيلم أربع عشرة بوبينة (خمس آلاف ومائتين من الأمتار) أي ما يقرب من ثلاث ساعات عرض.

وفي الخامس من سبتمبر عام ١٩١٦ بدأ الفيلم حياته الفنية في نيويورك بدعائيات هائلة. واستمر عرضه الأول لمدة اثنين وعشرين أسبوعاً متصلة. غير أن الجمهور لم يستطع استيعاب ذلك العمل الطليحي الضخم - السابق لعصره بعشرين عاماً في التركيب الدرامي وفي التصوير البصري على السواء - ففشل الفيلم فشلاً ذريعاً. وخسر أكثر من مليون دولار - التزم جريفيث - وكان مساهموا في الإنتاج بتغطيتها.. وقد أمضى بقية حياته الفنية كلها يدفع هذا الدين.

السينما الألمانية

والفيلم الثاني هو: إعادة الدكتور كالبجاري وهو من إخراج: روبرت واين. إن الفيلم الرابع الذي قدمته السينما الألمانية عام ١٩١٩ بإسم «ععادة الدكتور كالبجاري» - والذي خرج بالفيلم الألماني من الإقليمية إلى العالمية - أخرجه سينمائي من الدرجة الثانية أو الثالثة. هو المخرج التجاري الوفي للإنتاج «روبيرت واين». لم يقدم واين لا قبل هذا الفيلم ولا بعده عملاً فنياً يذكره له التاريخ. وقد كتب سيناريو هذا الفيلم «كارل ماير» - أقوى شخصية في السينما الألمانية الصامتة - بالاشتراك مع الفيزيكي هانز جانونز. وكانت فكرتهما الأولى هي الثورة على الحرب التي شهدا فظائعها خلال سنوات ١٩١٤ - ١٩١٨ وعلى الاستبداد والتسلط اللذين يغلفهما «كالبجاري» طيب مصححاً للأمراض العقلية يستغل شاباً هو سيزار بأن ينمو تنويماً مغتاطسياً ويدفعه إلى ارتكاب جرائم بشعة. حتى يموت الفتى من التعب والضعف.

وقد تمسح السيناريو ولفكرته معالجته بالأسلوب التعبيري الجديد - في ذلك الحين - المنتج إيروك بومير، الذي ارتبط اسمه بالكثير من الأفلام الألمانية الجيدة. وكان مديراً لشركة «ديكالا» يعمل عنده عدد من الخريجين من بينهم فيرترانج. وقد عرض عليه أن يخرج «كالبجاري» فاعتذر. فلجأ المنتج إلى أحد مخرجي الأربعين روبرت واين - المعروف بوفرة إنتاجه وبسرعة الإنجاز. ولكي يتقبل الجمهور هذه الحجة الغريبة، غير المخرج في بناء السيناريو الأصلي - بناء على اقتراح من المنتج أوجي به إلييه فيرترانج - فعمل مقدمة وخاتمة للفيلم توضح أن ذلك العالم الغريب هو من وجهة نظر مجنون، يرسله «كالبجاري» في النهاية إلى الحبس الانفرادي في زنزانة بعد تكثيفه بالقميص الرهيب. وبذلك تغير مدلول الفيلم. فبعد أن كان الاستبداد مرادفاً للجنون الإبراهيمي الذي يمثل «كالبجاري» في السيناريو الأصلي. أصبحت هذه السلطة هي

الحارسة للعقل. والتعقل في الفيلم. ومع ذلك فقد نجح هذا الفيلم نجاحاً عظيماً - في داخل ألمانيا وفي خارجها - وعبر بصق ووعي عن الروح الألمانية المدركة لحقيقة المسألة التي تعيشها البلاد في ظل الاستبداد والإمبريالية المجرمة. كما أثبت هذا الفيلم - ربما لأول مرة في تاريخ السينما - أن عالم ما فوق الواقع أو ما بعده قد أصبح من بين المجالات التي تستطيع السينما ارتيادها.

شارلي شابلن

والفيلم الثالث هو: البحث عن الذهب الذي أخرجه عبقري السينما: شارلي شابلن الذي يجعم الرأي العالمي كله على أن شابلن هو أعظم وأصدق عبقريه سينمائية ظهرت في تاريخ هذا الفن حتى الآن. كذلك لا يختلف النقاد ومؤرخو السينما على اعتبار فيلم «البحث عن الذهب» أروع روائع شابلن الشهيرة. ويتفق شابلن مع النقاد على ذلك، ويعتبر فيلم «البحث عن الذهب» هو رائعته ويقول: «هذا هو الفيلم الذي أريد الناس أن تتذكروني به».

وتدور أحداث الفيلم في صحارى الأسكا الجليدية. جماعات من الباحثين عن الذهب تنتشر في شتاء الجبل. وشارلي واحد منهم. يعقد صداقة مع أدهم وهو جيب الكبير الذي اكتشف أغني مناجم الذهب في المنطقة، ولكنه قد ذاكته بعد أن تلقى خبطة شديدة على رأسه في معركة. وفي إحدى المدن الصغيرة التي أقيمت في المنطقة للباحثين عن الذهب يتعرف شارلي على جورجيا - وهي راقصة في «صالون» - ويقع في غرامها. ولكي تثير الراقصة غيرة أحد المحبين تراقص الفتى الفقير شارلي، وتقبل دعوته لقضاء سهرة رأس السنة - هي وصاحباتها - معه في كوخه. وينهض شارلي يعمل شاق لكي يجعم ما يكفي مصاريف تلك السهرة. لكنه يجلس وحيداً أمام المائدة المعدة ينتظر طويلاً حتى يغفو. فيفاجأ بحضور «صاحباتها» ويقدم لضيفه نومة راقصة في «كوخه». وذلك بأن يغرز شوكتين في رغيطين صغيرين من الخبز ويورج يحركهما في رشاقة وكأنهما ساقا راقصة بارعة. وتقبله جورجيا معجبة به فيفشي عليه من شدة العاطفة. ويستيقظ الفتى من حلمه ويخرج إلى الحانة ليقتطع خراجها وحيداً بانساً. يتطلع من خلال النافذة إلى الاحتفال الكبير في الداخل.

ويستعيد جيب الكبير ذاكرته فيخرج إلى صديقه شارلي، ويصحبه معه إلى حيث منجم الذهب. وفي الطريق تهب عاصفة ثلجية عاتية تحبسهما في كوخ مهجور أياماً. وكاد يقتلهما الجوع فإكلان الأذية. ثم يهلوسان فيتحيل كل منهما زميله دجاجة أو ديكاً ويفتقلان. ويتعرضان لخطر الموت حينما تقتلع العاصفة كوخهما وتلقي به على حافة هاوية سحيقة. وأخيراً يعثران على منجم الذهب. ويصحبان - وهو يبق وسط ركاب سطح السفينة الفقراء - صاحبة «جورجيا» فيطم أنها تركت المدينة. وعلى سطح الباهجة التي ألتأت أصحاب الملايين الجدد إلى بلادهم يطلب أحد الصحفيين من شارلي أن يلقط له صورة طريفة ببقاياه القديمة - قبل أن يصبح مليونيراً - وهو يبق وسط ركاب سطح السفينة الفقراء. ويتراجع الفتى إلى الوراء خطوة ليضبط المسافة بينه وبين آلة التصوير فيعثر في حجاب الركاب ويقع. وحينما يعدل بجد نفسه وجهاً لوجه أمام جورجيا - حبيبته - فيصحبها إلى لقمته وهو يجيب على تساؤلات الجميع بقوله «إنها زوجتي». وهكذا، ولأول

مرة.. يتحقق لشارلي - المتشرد الأبدي الحزين - الشراء والحب في نهاية الفيلم.

ونجم «البحث عن الذهب» نجاحاً هائلاً في أمريكا وفي خارجها. وبهذه كل رجل في كل البلاد على اختلاف جنسياته. غير أن هذه البساطة المباشرة لا تنفي ما في الفيلم من عمق. لقد تكلف إنتاج «فيلم «البحث عن الذهب» ستمانية وخمسين ألفاً من الدولارات. وبلغت إيراداته مليونين ونصف المليون في داخل أمريكا. وخمسة ملايين في بقية العالم. وقد كان نصيب المخرج - المنتج شارلي شابلن من هذا الفيلم مليونين من الدولارات.

سينما السوفييت

والفيلم الرابع هو: المدرعة بوتيمكين الذي أخرجه سيرجي آيزنشتاين. وفي عام ١٩٥٨ - ١٩٥٩ في بروكسل - أعلنت لجنة تكريم من مؤرخي السينما في ٢٦ دولة أن فيلم "مدرعة بوتيمكين" هو أفضل فيلم في العالم. وقيل ذلك بغير سنوات (عام ١٩٤٨ - ١٩٤٩) اتفقت آراء النقاد العالميين كذلك على وضع فيلم "المدرعة بوتيمكين" على رأس قائمة أحسن عشرة أفلام أنتجتها السينما في العالم حتى ذلك التاريخ. ولا جدال في أن هذا الفيلم العبقري سيظل إلى أمد بعيد علامة كبرى من علامات الخلق السينمائي الأصيل. ويعتبر فيلم "المدرعة بوتيمكين" الرسالة الأولى للسينما السوفيتية إلى العالم كله، يؤكد خصوبة روعة الثورة الاشتراكية الأولى حينما تتفجر هذه الثورة في قلب فنائها الشاب.

أنتج الفيلم عام ١٩٢٥، في السنة الأولى لتنظيم السينما في الاتحاد السوفيتي على الطريقة الاشتراكية. والفيلم يدور حول سادات واحد وعشر سنة ١٩٠٥ ويهمز بقصة «المدعوة» وتميكن، وشغال الثورة في الميناء - وقد جاء هذا الحادث في صفحة واحدة من نص السيناريو المكتوب. وتم تصوير الفيلم على هذه الصورة في ستة أسابيع - من نهاية سبتمبر إلى بداية نوفمبر - وقد ارتجل إيريشناتيان أغلب أجزاءه التصوير. وانتهى مونتاج الفيلم في صباح يوم عرضه في ٢١ ديسمبر ١٩٢٥، في ليلة من ليالي مسرح البولشوي موسكو. واستقبل الجمهور بحماس بالغ لم يلبث أن امتلأ إلى جهور برلين ولندن وباريس وكل المواصلات في القاهرة. حدث بعض انتحاجه بخمسة أربعين سنة). وقد كتب إيريشناتيان عام ١٩٤٩ (بعد أربعة قيمة عن الوحدة العضوية والانفعال النفسي في فيلم «المدعوة» تميكن». قال عنها:

– يبدو فيلم «المدعوة بوتيكيمن» من الظاهر على أنه تاريخ لأحداث. ولكنه يترك تأثيره في المتفرج كدراما. والسفر في هذا التأثير يمكن في الخطة التي يضعها متمشية مع قوانين التكوين الصارم للمأساة. إن العمل الفني لا يصبح عملاً غصوباً، ولا يصل إلى قمة الانفعال الحقيقي إلا عندما يصبح موضوع ومضمون وفكرة العمل كلا عضويهما مستمرا مع أفكار وأساسيات المؤلف، بل ومع أنفاسه نفسها. ويبدو النجاح العالمي الكبير الذي لقيه هذا الفيلم إلى شكله الفني السينمائي الخاص، وإلى مستوى عال من الإقناط لا مثيل لهما. كما يعود هذا الفضل إلى الحرية الإنسانية.

قطايق حركه الشفاء

والفيلم الخامس هو: مغني الجاز الذي أخرجه آلان كروساند. كان من حظ المخرج الأمريكي للعادي آلان كروسلاند أن يخرج أول فيلم ناطق عام ١٩٢٧ هو فيلم «مغني الجاز» لكي يحفظ لنا التاريخ اسمه - كما حدث مع مخرج «كالهاري».

موضوع الفيلم تقليدي - مغن فقير يصعد إلى المجد - وهو مليء بالأرقام الغنائية. والقليل من الحوار. وفي اللحظة التي تنفصل فيها العمل جعلته "حرجا أبها الرجل" كان قد تقرر اختصار الفيلم الناقط - في الثلاث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٧٧ - ودخلت السينما مرحلة جديدة رخصية من تاريخها الطويل. نجح فيلم "مغني الجاز" نجاحا هائلا وفوريا. وكسبت الشركة المنتجة من روايته بضعة ملايين من الدولارات؛ فسارعت جميع الشركات الأخرى في الحصول على حق استعمال طرائق تسجيل الصوت على الفيلم، وخضعت للشروط القاسية التي فرضتها شركتا وستون وتوبيس.

وبينا الجمهور الأمريكي «يرحم» - ومن يرثه الجمهور في كل مكان - لكي يستمع إلى الألام الغنائية، يأخذ الحب لتطابق الحركة شفاء المثلثين مع ما يتوقعون من كلام .. وقف عائلة «الجنينة» في ذلك الحين - من أمثال أوبزيتشيلي وشابلين ويكيد فيفورد ويرثيه كايو - ضد هذا التنكك الجديد الذي وجد الفن السينمائي بالعودة إلى أسلوب المسرح القديم . فقد تكلم المنتجون - ومن يرثه السينمائيون الحريون - على إخراج أوبزيتشيلي ومسرحيات كلهم أغان حوار إرضاء لمواظف الجماهير المأخوذة بالبدعة الجديدة؛ على أن ألف الممثل الناطق ساعد بالفعل في نهضة السينما واقتصادياتها في بلاد عديدة كانت لهوليوود سيطرة الهيمنة عليها . كما أضاف الصوت - موسيقى أو كلام - إلى الصورة لتشترك أبعادا وأعماقا جديدة - وأصبح للمسرح قيمة ومعنى ؛

المواطن كين

والفيلم السادس هو: المواطن كين وهو من إخراج أورسون ويلز لم يفهم أحد سبب فشل الفيلم تجارياً، مما دفع المديريين الجدد للشركة المنتجة إلى إلغائه مقدمه مع أورسون ويلز بينما كان سببيل إخراج فيلم جديد أعادت الشركة مونتاجه وبعثت أجزاءه وقدمته في العام التالي، ١٩٤٢ - باسم آلل اميرسون العظماء».

ظل فيلم «المواطن كين» يمارس منذ ظهوره عام ١٩٤١ تأثيراً ضخماً في السينما العالمية. وقد أجمع كبار نقاد السينما - وخصوصاً في شيكاغو - في مؤتمر عقد في بروكسل عام ١٩٥٩ - على اعتباره من بين أحسن اثني عشر فيلماً أنتجت في العالم وفي كل الأزمان: يبدأ الفيلم بموت المليونير الأمريكي ملك الصحافة - شارل فوستر كين في صهيبة الخرافة. وكان آخر ما نطق به الكلى: «روبياد». والأهمية «كين» العظيمة كانت إحدى الصفات الكبرى لمعمرها الأول لـ كين يبحث ويتقصى معنى هذه الكلمة ومدلولها. فيمسأل الصحفي كل أولئك الذين عرفوا كين عن قرب وشاركوه في أعماله. ويقدم له كل واحد منهم جانباً من شخصيته، دون أن يستطيع تسخيرها. أو تفسير تلك الكلمة الغريبة التي لفظها كين وهو على فراش الموت.

ويصور الفيلم الأحداث الدرامية لعامي ١٩٤٣ - ١٩٤٤ في روما التي أعلنوها مدينة مفتوحة. الجستابو الألماني ينشر الذعر والإرهاب في كل أركانها بحثاً عن رجال المقاومة الشعبية. ويلجأ

ويعتبر الكبريتا كروساوا - مخرج الفيلم - أهم يمنياني بابائي
في عدد كبير من الأفلام العربية. بدأ في الإخراج عام ١٩٤٠.
وأواصل تقاليده المدمسة الواقعية في السينما اليابانية -
ظهرت في أفلامه حول عام ١٩٦٥. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت
أعماله السينمائية الهامة، حينما قدم صورة باباوية
مفضحة للهيئات المعاصرة، التي خرجتها القنابل وأذلتها
للهمزة، في سلسلة من الأفلام بل أعهد: «الملك المصموم»،
«مبارزة صامتة» وخصوصاً «الكلب السعور» - عام ١٩٤٩.
ثم تعددت روائعه السينمائية بعد «أرشومون» - فيلم رواية
دوستوفسكي الشهيرة «الأبله» إلى فيلم ياباني عام ١٩٥١ -
ثم قدم «الحياة» - ١٩٥٢ و «الساموراي السبعة» - ١٩٥٤.
وعاد إلى التراث العالمي من جديد فحول «أساسة «ماكيت»
مكتسرين إلى فيلم ياباني هو «عرش الدم» عام ١٩٥٨. وكذلك
«حفيظ» - جورج، عام ١٩٦٧.

هیروشیما جیپی

هرويشما جيهيي هو الفيلم التاسع، وهو قصيدة سيميائية أخرى، إلا أن ريتيه عام ١٩٥٩. وقد حقق الفيلم نجاحاً فنياً مائلاً في داخل فرنسا وفي الخارج. واعتبره النقاد أروع أفلام تيار "الموجة الجديدة" في السينما. لقد كان الفجر شيد الرغبة في معالجة المشاكل صراحة الجادة. فأخرج فيلماً ما فيه الاستعمار بعنف، وهو فيلم "التمائيل" تموت أيضاً عام ١٩٥٢. ثم فيلم "الليل والضياب" - عام ١٩٥٦ - عن مسكرات الاقتال النازية وحيوتها داخل ميدان الأفلام الروائية الطويلة عالج أكثر المشاكل المعاصرة وحدة والنهابة، وفيه مشكلة القنبلة الذرية. مشكلة الحرب والسلم. فقيم "هرويشما جيهيي" عام ١٩٥٩.

معلمة فرنسية جاءت إلى هيروشима لتصوير فيلم عن القنبلة الذرية. تنفّسَ بينها وبين مهندس ياباني علاقة غرامية، تثير في ذاكرتها جانباً من حياته الحروب في بلدتها الفرنسية - نازكتها الاحتلال النازي - وعلاقتها بجندي ألماني شاب في الجزء الأول من الفيلم يقدم لنا المخرج، من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية ومن بعض الأفلام الروائية اليابانية، وقد أعيدت صياغتها مرة ببراءة وقوة. وصوت إسمائي لا يفتأ يكرر «لا. لم أر شيئاً من هيروشима»

ومع الأحداث التي تدور بين الممثلة الفرنسية والمهندس اللبناني في جبهة المخطاف الكبير، خلال أربع وعشرين ساعة، في بيوت المدينة وشوارعها وطماغمها وعلب الليل فيها. وفي المظلة، تحتظط ذكريات الحرب في فرنسا والعقاب الشديد الذي لحق بالمرأة - وكانت في ذلك الحين شابة صغيرة السن - لأنها أحببت عسكرياً ألمانيا شاباً، قتلوه بعد ذلك أمام عينيها. وتلاحم الدراما العربية بالمتجذبة الجماعية في صرخة إنسانية تدعو لتفكير في قلب الفيلم فهذه أصعب أي متفكر: "كيف يمكن عمل ذلك، لمخلوق إنساني، وللمايلاين من البشر؟" تلك هي "التيعة" الرئيسية في الفيلم، صيحة مدوية ضد الحرب النووية الحديثة التي توشك أن تدمر الإنسان والعداء، وكل ما على الأرض من حياة.

لقد كان فيلم «هبروشما حبيبي» أروع إنتاج فني «للموجة الجديدة» - ليس فقط لأسلوبه الثوري في المعالجة السينمائية للموضوع. ولما أيضا لوقتته الإنسانية العميقة الصلبة إزاء مشكلة الحرب والسلام. نسي صاحب المقال ومترجمه الإشارة إلى الدور الذي لعبته كاتبة النص وهي مارجريت دوراس في نجاح الفيلم.

معركة الجزائر

معركة الجزائر هو الفيلم العاشر وقد أخرجه: جيلو بونتيكورفو. «هو فيلم جزائري. وهو أضعف وأروع فيلم أنتجته بلد عربي، منذ ظهور الإنتاج السينمائي في مصر - في العشرينيات من هذا القرن. ولعلك تقول إذا علمت أن فيلم «معركة الجزائر» قد تكلف إنتاجه نحو مليون من الجنيهات. وهو فيلم هائل بالنسبة لبلد «صغير» مثل الجمهورية الجزائرية الوليدة. لكن

العجب يزول عنك ولا يعود الرقم يذهبك. حينما ترى الفيلم تفكر في عمق مدى ماله من فاعلية أكيدة في إثبات حق الشعوب الأبية في التحرر من كل سيطرة أجنبية لكي تتبوأ مكانتها اللائقة في المجتمع الدولي. وقد وضعت في سبيل ذلك بعلين شهد.

ويصور فيه معركة الجزائر، ما حدث في مدينة الجزائر نفسها من بطولات شعبية، منذ إعلان ثورة ١٩٥٤ حتى تم للبلاد الاستقلال. وليس في الفيلم قصة مخترعة أو مؤلفة من الخيال. وإنما يصور السيناريو - في أسلوب نصف تسجيلى - الأحداث الحقيقية للثورة الجزائرية الشاملة على الاستعمار الفرنسي، الذي تمكن من البلاد قرابة اثنتين وعشرين عاماً (١٨٣٠ - ١٩٦١) حتى تمكن الشعب - بقيادة جبهة التحرير الوطني - من طرده وإفلاق جذوره من أرض الوطن. وقد وضعت الدولة تحت إمرة المخرج السينمائي كسينو مسرهما لها بأحداثها وصورها ومبادئها - لكي تكون مسرحاً لما يخرج من أحداث يعيد بها بناء التاريخ القريب للثورة الجزائرية. فجاء الفيلم قطعة فنية رائعة، وثيقة تسجيلية من صلب الواقع. تهب أعماق كل متفرج - كان طبيعياً أن يشترك في تمثيل لها الفيلم عدد كبير من أولئك الذين قادوا حرب التحرير - من غير المتعلمين - فالتصفتهم في منتهى الصدق والواقعية - مثل يوسف سعيدي، كما اشترك في الفيلم بعض كبار الممثلين الإقليميين، لعبوا أدوار الفرنسيين، ومن أبرزهم الممثل المعلق قائد فرقة المظلات في الفيلم.

لقد فقدت لنا السينما الجزائرية الوليدة بهذا الفيلم مثلاً أعلى لما يجب أن يكون له الفيلم الإنتاج العظيم (الذي بدأ اشتراكى عرنى، كما أثبتت الجزائر بعد ذلك بتفكير "رياح الأواكس" المحلي - إخراج الأخضر حاميما - والذي تال هو الأخر جائزة دولية في مهرجان كان السينمائي - عام ١٩٦٧ - صدق منهاجها الجديد في الإنتاج السينمائي - مشترك أو محلي - ذلك المنهج الذي أسس على التجارة والربح ورفع بدلا منه شعار الفن والفكر فيما يتجه من أفلا.

أين سينما العرب؟

بعد قراءة هذه الفاتحة فكرت في أمرين: الأول أنه لا يوجد في هذا القاموس القاموس علم عربي واحد. إن القلم الذي يدور حول موضوع عربي، بالتحديد من معركة الجزائر، أخرجه مغزى إيطالي وأعتقد أن جنسية القلم لم يتكسبها من جنسية مغرجه أو إقليد أو اعتبر آخر. هذا الكلام عن هذا للقلم نقرأ إشارات إلى السهميا المصرية. ولكني أعتقد أن السهميا المصرية كانت تستحق أن تكتب في هذه القاموس ولو يعلم واحد فقط وإليس في هذا الكلام أن على قلوبها على الإلحاق. بل هو نوع من إقرار القاموس التي لا يسعيل إلى المهور منها.

الأمر الثاني هو السؤال الذي كنت أطرحه على نفسي عند قراءة اسم أبي فيميل هو: هل شاهدت هذا الفيلم أم لا؟ وإن كنت قد شاهدته لأبد وأن يعتقد الإنسان العديد من المقارنات في ذهنه. بل الاختبارات. هل هذا الكلام دقيق أم ما هي الحكاية؟ وبما أنك إن كان صاحب القائمة يشير إلى فيلم لم تشاهده حتى الآن. على الأقل، ستشعر بضيق الفرس وفوات الوقت وحتى النقص. بل العظمة التي توفرها مشاهدة الفيلم جيد لا يمكن للتعبير عنها بالكلمات.



ألف حكاية

وحكاية في

فيلم

(Baghdad On/Off)

للمخرج السينمائي «سعد سلمان»

صلاح سرميني*

قبل أن يعود المخرج العراقي «سعد سلمان» الى «شمال العراق»، ليختطف خمسين ساعة من اللقطات الفيديوية، ويحولها الى فيلم بعنوان «(Baghdad On/Off)» بمدة ساعة ونصف الساعة، ويلخص فيها رحلته، كان قبل ذلك قد قطع مشوارا طويلا من الغربية، والسينما. هو المولود في «بغداد»، والحاصل منها على دبلوم «كلية الفنون الجميلة» في عام ١٩٦٩، وما ان اصبح مخرجا في التلفزيون العراقي، حتى دفعته مبادئه السياسية لمغادرة «العراق». في عام ١٩٧٢، يدفعه الحنين للعودة الى بلده، فيقضي عاما في أحد سجون، يتذكر أيام الحرية. في عام ١٩٧٤، يعاند، ويغادر «العراق» مرة أخرى، ويذهب الى «بيروت»، هناك يبدأ عمله الصحفي، والسينمائي. وفي عام ١٩٧٦، تدفعه منازعات الحرب الاهلية اللبنانية الى الرحيل، وهذه المرة تستقبله «باريس» بالكثير من الوعود والآمال.

* ناقد سينمائي من سوريا يقيم في باريس

وبدا من عام ١٩٨٧، كان بإمكان المتفرج مشاهدة أول أفلامه الروائية الطويلة «بسبب الظلوف» (٨٠ دقيقة) الذي ارتكز في أحداثه على موضوع الهجرة والمهاجرين، ومعه، كان من أوائل السينمائيين العراقيين في المنفى استطاعوا ترجمة طموحاتهم السينمائية، وتحولها إلى إنجازات عملية، على الرغم من الإمكانات الضئيلة «جدا» التي توافرت له، والتي ما كان لها أن تحقق فيلما فرنسيا قصيرا في الظروف الانتاجية الطبيعية، ومنذ ذلك الحين، تعلم «سعد سلمان» كيف يطاوع «الفقر الانتاجي» ويتجاوز.

ويكفيه، بأنه واجه عن كثب تعقيدات العمل السينمائي في «فرنسا» وحفظ عن ظهر قلب تعاريج ممرات «المركز الوطني للسينما» - «باريس»، وتعلم كيف يطرُق أبواب شركات الانتاج الخاصة بحثا عن تمويل.

في عام ١٩٨٤، انارت الأحداث اللبنانية لانجاز تجربته الثانية، الأقصر، والأكثر نضجا

سينمائيا، كان ذلك مع فيلمه الروائي «كان بإمكان» ببيروت (٢٠ دقيقة)، والذي شارك في بطولته الممثل، والشاعر، والكاتب، والمترجم «صلاح الحداد».

بعد ذلك، أحس «سعد سلمان» بأنه لا يطيق الحكاية السينمائية التقليدية، وبأن قلمه لا يطاوعه في تجسيد أفكاره، وهو يميل إلى الأحرى إلى «الثقافية» و«الارتجال».

ومنذ عام ١٩٩٠ بدأت تتوطد علاقته مع «الفيلم التسجيلي».

عندما سافر إلى «البحرين»، وصور فيها ساعات كثيرة من اللقطات، ومنها انجز ثلاثة أعمال متتالية: «رامبو، ساعة الهروب» (٥٢ دقيقة)، و«من شرفة رامبو» (٢٠ دقيقة)، و«أحكي لي يا شبيب» (٤٢ دقيقة)، وحتى اليوم، ما يزال البعض يتذكر بكثير من الإعجاب المسحة الشعرية لهذا الفيلم.

مع هذه التجربة التسجيلية «الثلاثية»، تدور «سعد سلمان» طعم الفيديو وجرب «الثقافية» التي يبحث عنها، وإمكانية «الارتجال» بأقل التكاليف، ونسي الضغوطات الانتاجية التي يفرضها العمل السينمائي بأشرطة من مقاس ٣٥ مللي، فأكمل مشواره مع الفيديو، وأُنجز في عام ١٩٩٣ فيلمه «الطريق» (٢٠ دقيقة) من انتاج «الوينيسكو».

في عام ١٩٩٤، عاد إلى قضايا المهاجرين من زاوية أخرى مع «تتبعات على الحجاب»، ثلاثة أفلام قصيرة، بمدة دقيقة لكل واحد منها، على طريقة أفلام «الأخوين لومير» في بدايات السينما.

في عام ١٩٩٦، مع فيلمه «فيروز إلى الفردوس» (٦٠ دقيقة)، ترجم أحاسيسه ومشاعره عن شارع «ستراسبورج» سان دوني، واحد من أشهر الشوارع الباريسية التي تذكر المهاجرين بأوطانهم، وبدأ

يطرح أزمته الشخصية كمخرج يريد أن يهجر العمل السينمائي ويفتح محلا لبيع عصير الفواكه. وخلال عامي ١٩٩٧/ ١٩٩٨، انجز فيلمه «الحاكم» عن قضية الشبان المغربي «عمر رداد» الذي اتهم بقتل مخدومه الفرنسية.

الأم وبغداد

خلال تلك السنوات الطويلة، لم تطأ قدما «سعد سلمان» أرض «العراق»، كان يعيش ذهنيا، كحال كل المهاجرين والمغتربين، وفي الوقت الذي يحاول الكثير من العراقيين مغادرة بلادهم بأي ثمن، حمل «سعد سلمان» كاميرته الصغيرة، وأربعة وعشرين عاما من الغياب، وتوجه نحو «شمال العراق»، وفي ذهنه فكرة واحدة، الدخول سرا إلى «بغداد» لملاقاة أمه التي كانت وقتذاك تحتضر، مع انه كان يدرك تماما ثمن تلك «المجازفة العاطفية»، وربما كانت أكثر بكثير من السنة التي قضاها يوما في إحدى الزنزانات، قبل أن يغادرها إلى «بيروت»، ثم «باريس».

هذه الفكرة البسيطة و«النبيلة» هي مفتاح الفيلم/ الرحلة «Baghdad ONION»، التي أجراها المخرج من مدينة أخرى، وهي النقطة المحورية لكل الحكايات المتشعبة عنها، ما يدفع أي متفرج - مهما كانت ميوله، وانتماءاته السياسية - لأن يتعاطف «معه» و«مها»، وهكذا، فاننا لا نتابع رحلة «السينمائي» فحسب، وإنما رحلة «الإنسان» أيشبه «ومعهما» يكتسب الفيلم خصوصيته.

ويتجسد الجانب الانساني للفكرة، ويترافق مع تفاصيل أخرى تحمل تشويفا ضمينا: - «الأم»، التي ترقد في فراش المرض، وهي تحسب الشواني، الدقائق، الساعات، والأيام لهفة وحرقة لملاقاة ابنها بعد طول غياب، وربما كانت تنتظره، تضمه إلى صدرها، تشمه، وتشوق شهقتها الأخيرة، وترحل إلى الأبد (من حقها أيضا أن ترحل عن «بغداد»).

- و«بغداد» المدينة، الصابرة، الصامدة، والتي لا تعرف معنى الرحيل. وهكذا، كانت «الأم»، و«بغداد» حاضرتين في الانهاض طوال رحلة المخرج، بينما تتوالى الأحداث «الصفري» و«الكبرى» على الشاشة، وينتظر المتفرج نهاية سعيدة.

شخصيتان محوريتان وأسطورتان بدون منازع، مهما تعاطفت الكاميرا مع شخصيات أخرى ليست بأقل محورية وأهمية. ويبقى السؤال معلقا في أذهان المتفرجين:

هل نجح «سعد سلمان» في الوصول إلى «بغداد»، والملاقاة بأمة في اللحظات الأخيرة... على طريقة أفلام التشويق؟



توصيل الفكرة الأساسية، والحصول على إيقاع يتوافق والمناخات العامة المراد تجسيدها.

ولا يعني ذلك، بأن السينمائي يرمي للساعات الكثيرة من اللقطات التي حصل عليها تصويراً. ولم يستخدمها في مشروعه الآخر، ولكنه يحفظ بها رهينة لمشاريع أخرى، وربما تظل دائماً وثائق فيديو للدراسة التاريخية.

هذه الكتابة الذهنية التي تتطور خلال مراحل انجاز الفيلم، تمنح السينمائي صفته كمؤلف- أو شريك في التأليف- وتبدأ من الفكرة، حتى الكتابة والتصوير، مروراً بالمونتاج - المرحلة الأكثر أهمية في الكتابة- حتى مزج الأصوات، والتأليفات النهائية وكتابة العناوين.

وأتخيل، بأن ساعة ونصف الساعة من اللقطات المرافقة مونتاها ما كان يعقدونها أن تقدم فيلماً نوعياً، بدون الارتكاز على فكرة محورية أو خيطاً ما يربط بينها، ولهذا فقد سعد «سلمان» إلى شريط الصوت لاستغلال طاقاته وإنقاذ الجانب الوثائقي، وتحويله إلى فيلم «تسجيلي ادعائي».

والى جانب الموسيقى، والموثرات، أضاف إليها «حوارا» ممتعا، يفترض بأنه جرى بهن وفيين مرافق ما خلال التصوير، فكان دليلاً للمفتقر لتتابع الفيلم حتى آخر لقطاته، وايضا مصورا، معلقاً، شارحاً، ومفسراً.

يتضح ذلك عندما يطلب من المخرج ألا يصوره على غفلة منه، لأنه يضاف من تبعات ذلك، لكنه، في وقت لاحق يصبح مصوراً، لقد حاول تصوير نساء البدو اللاتي اللقي بهن في بداية الرحلة، يعنفه المخرج، ويذكره بعادات العرب وتقاليدهم وضرورة الحذر.

وأكثر من ذلك أراد المخرج بأن يكون على درجة من الذكاء، الخبرة وسرعة البديهة، والطرافة، بحيث كان يختلق الحجة بعد الأخرى ليقود المخرج- ومعه المفتقر- من مكان إلى آخر، تنبئه وعوده اللانهائية، وتطميناته الحميمة بتوصيل المخرج إلى «بغداد» وإعادته إلى «فرسان» إن أراد و«المرغ» ريماً.

إن من مميزات الفيلم، يكشف الفيلم عن خطين متوازيين - الجانب التسجيلي: ويقصد من خلال شريط الصورة بصياغته المونتاجية المغلفة بمسحة روائية.

- والجانب الروائي: ويظهر عن طريق شريط الصوت، وبشكل خاص الحوار ما بين المخرج والدليل المتخيل.

وهذا يعني أيضاً بأن الصورة أخذت على عاتقها مهمة الكشف والأظهار، وتولى الصوت مهمة الحكى، والشرح، والتعليق في انتقالات متبادلة ما بين وجهات نظر بعض الأهلالي الذين التقى بهم المخرج، ومنحهم فرصة التعبير عن دواخلهم، وبين وجهتي نظر المخرج والدليل معا (في الحقيقة هما وجهة نظر واحدة، طالما أن المخرج نفسه هو الذي تخيل دليله، وأملى عليه حواراً مستوحى من الرحلة نفسها).

كنا نستمع إذن إلى شخصيتين توديان دورهما في مواجهة أناس ليس لديهم الرغبة بالتخيل.

ولكن الهوس المتواصل للمخرج للمهرب من الجانب الوثائقي، حارهم بالصدفة إلى مئتين يومين أنوارهم الحقيقية، ومع ذلك، كانوا أقل افتعالا من نؤوس من المخرج نفسه.

الحقيقة، بأن هذا الخيط الواصل بين اللقطات، يقودنا بإسالة إلى صور وحكايات أخرى، ومن خلالها ينطلق «سعد سلمان» - بتلقائية مدهشة- من «الخاص» إلى «العالم» من أزمته الذاتية الوصول إلى «بغداد» واللقاء بأهله إلى القضية الأكثر شمولاً (معاناة الشعب العراقي كما تظهرها الشهادات المتوالية).

الحرفية والاحترافية

وقد عرف «سعد سلمان» كيف يزاوج ما بين «الحرفية» و«الاحترافية»، ويتضح ذلك من الصياغة المونتاجية للفيلم، وعلاقة الصورة مع الصوت، وتزاوجهما الطريف. وأتصور، بأنه قبل أن يسجل أولى لقطاته، تلك التي بدأها من الحدود السورية/ العراقية، لم يكن في ذهنه صياغة محددة ونهائية لمشروعه.

وأزعم، بأن فكرة اللقاء مع أمه المريضة لم تكن ركيزة أساسية للفيلم. وأتخيل، بأن «سعد سلمان» منح لنفسه حرية تصوير تفاصيل رحلته في «شمال العراق».

واتجراً معتقداً، بأن دخول «بغداد» (سراً) لم يكن هماً أساسياً له. كانت اللقطات الأولى من وجهة نظر «سعد سلمان»، وما إن يعبر الحدود، حتى يصبح واحداً من الناس الذين يلتقي بهم، وتصحب الصورة من وجهة نظر مصور آخر، الدليل مثلاً.

وفي مساحة لقرى، ومدن، ومخيمات الشمال حصل على خمسين ساعة من اللقطات الفيديوية، لا يربط بينها غير الجانب الوثائقي عن حياة الأهالي، وظروفهم المعيشية. وكان عمل «سلمان» والكاميرا، استكشافياً: يمتدح فيه التماثل، والرهبة، والحذر، فيشارك الآخرين حياتهم، ليظهر «غريته» عن المكان، ويستعيد تواصله مع الأرض والبشر، فيرقص، يأكل، يجلس القرقصاء، يندش، يتأمل، يتحسر، يفرغ مع مشاهدته شخصاً في لباسه العسكري، فيحاول اغفاء كاميرته، ويتسلق شجرة نخيل ليستعيد القليل من شقاوة مرافقته... ولكنه لا ينسى أبداً رغبته الطفولية بالوصول إلى «بغداد» وأهله.

وبعد مشاهدة هذا الكم الرهيب من اللقطات، فقد منحت المخرج تدريجياً أكثر من فكرة لانجاز أكثر من فيلم، وكان أولها «Baghdad On» ويعرف كل من يمتحن العمل السينمائي صعوبة هذا الاختيار، أي التصوير بدون سيناريو- أو فكرة محددة- والاعتماد على تركيب الفيلم لقطه بعد أخرى من خلال المونتاج تماماً مثل الرسام، الذي يرسم لوحته بدون أن يتبع نصاً مسبقاً يقوده إلى مراحل تكوينها، وتشكيلها. ولكن فكرة الإقصاء الطوعي للسيناريو ليست دقيقة بما يكفي، فالسينمائي - التسجيلي بشكل خاص- والذي لا تسمح له طبيعة الموضوع بكتابة سيناريو تفصيلي - كما الحال في انجاز الفيلم الروائي-، فإنه يعدد إلى كتابة من نوع آخر، تبدأ من فكرة هلامية، تنضج يوماً بعد آخر، وتأخذ شكلاً محدداً، يليها بعض الملاحظات والخواطر، يتبعها الكتابة اللحظية للفيلم، بحيث تصبح الكاميرا بمثابة قلم يسجل صوراً وأصواتاً تتمحور حول الفكرة التي تقولبت سابقاً، وتصحب اللقطات المنجزة «مصدرة»، عمل يتولى المونتاج مهمة الاختيار والحذف، حتى يأخذ الفيلم صياغة أكملية، تتطلب تشذيباً وصفاً، بهدف

(كيف لنا أن ننسى ذلك الصبي الصغير، الذي جلس مقرقفا، سند ظهره إلى حائط كنيسة، ويكي بحرقه ضياع حصيلة رزقه اليومي، عشرين ديناراً).

وخلال تركيب الصورة مع الحوار، توضحت الحاجة لتقديم شريط الصوت بالموسيقى والمؤثرات الخارجية. تلك التي لم تسجلها الكاميرا أثناء التصوير ويراهما المخرج ضرورية في بعض اللحظات الأكثر أهمية، أو إثراء شريط الصوت، وتفعيلية مستوياته التعبيرية أو بكل بساطة، لكي يشد اهتمام المتفرج نحو حدث خاص أو لحظة محددة.

وفي الحقيقة فقد تمكن «سعد سلمان» من استقطاب اهتمام المتفرج، ليس فقط بالفكرة المؤثرة، أو الرحلة التشويقية، ولكن أيضاً، بالاستخدامات المترافقة في شريطي الصورة والصوت.

فد الوهم، الحيلة، والذخام

فيما مضى، سيطر الفزع على المتفرجين الذين شاهدوا «دخول القطار إلى محطة لاسبيتا» لأخوين لومير، فتملكهم الرعب، وهربوا من الصالة مذعورين.

في الوقت الذي كان «ميليبيس» يضاغع الجمهور بحيله على الشاشة مع أفلامه القصيرة، والتي تعتبر بمثابة الأرهامسات الأولى لسينما الفيل العلمي.

ومع أن المتفرج امتلك - فيما بعد - ثقافة سينمائية، وتقنية إلا أن ذئوق طعم «الوهم»، واستعذبه فأصبحت السينما الفن الأكثر جماهيرية، مع أنها اعتمدت في توصيلها للصورة السينمائية على «الخداع».

ومن هذا المنطلق، أنجز «سعد سلمان» صياغته السردية للفيلم، بالاعتماد على «الحيلة».

نجست بداية في تصوير لقطاته، اختطافها، وسرقتها أحياناً، ومن ثم تركيب الصورة في صياغة مونتاجية تسجيلية/روائية وأكثر من ذلك، خلق شخصية وهمية لم تكن موجودة أصلاً في رحلة المخرج الحقيقية (أو على الأقل كان الدليل شخصاً آخر، وافتعال فكرة التسلل إلى «بغداد» لملاقاة أمه، والهجم المتتالية للدليل لانتقاد المخرج عنوة من مكان إلى آخر في «شمال العراق»، وذلك فقط، لتبرير حالة التنقل والتجوال، والتعرف على أوضاع الأهالي هناك. ولكن «الحيلة» وصلت إلى أقصاها في مشاهد لا يمكن للعين السردية أن تخطئها: فبعد أن ينفجر واحد من الطائرات الأربعة للسيارات، يبحث المخرج والدليل عن متجر لاستبداله، وفي ذلك المحلات (والأرجح بأنه لبيع الكمامات)، ومستلزمات التصوير) نسمع في شريط الصوت المضاف صوت الدليل يسل عن الطائرات، وفي لحظة متوسطة نشاهد شاباً يرد بهدوء طمأنينة، بأنه يمتلك كاميرات تشبه تلك التي يصور بها المخرج.

وعلى طول الفترة الزمنية للرحلة، الفيلم، كانت الصورة تتأرجح أحياناً، وهو أمر لا مهرب منه مع كاميرا موضوعة في سيارة تعبر طرقات ترابية، ولكن المخرج استفاد من هذه الأخطاء التصويرية، تلك التي لا فائدة منها في المونتاج، وتنتهي غالباً في سلة المهملات، واستعان بأحدنا لكي يذكرنا بالبهيز الذي إنكسر، ذلك الذي قدمته في مشهد سابق إحدى النساء المعنات إلى المخرج هدية

لأمه في «بغداد» فيعيدنا بذلك إلى الجانب الروائي للفيلم. وهذا يعني، بأن الحوار لم يشرح الصورة فحسب، وإنما أضفى عليها صبغة روائية لم تكن موجودة أصلاً في الصورة أثناء التصوير. وفي مكان آخر، يستمع المخرج إلى تذكيرات المرأة التي فقدت أفراد عائلتها في عملية «الأفغال»، (عملية عسكرية قام بها النظام العراقي ضد أكراد الشمال)، يتأثر، ويقول أن يودعها، يقول لها في شريط الصوت المضاف، أي الحوار المختل: - خاله، هي سهلة وحده تكون أم في العراق..

- وفورا، نشاهد المرأة في الصورة تهر برأسها علامة النفي. وأتخيل بأن المخرج لم يتفوه بهذه الجملة أبداً في لقائه مع المرأة، ولكنه خلال المونتاج، أعجبته كثرة حركة رأسها، ومهمتها، فأراد تبريرها بوسائله السابق، تعبيراً عن تأثره، وأصراراً على عاطفته معها.

هذا الصنع «الخطافي» للصورة، كي توافق مع الحوار المحكي في شريط الصوت، هو الذي منح الفيلم «روايته»، وساهم في تقليل جانب «التوثيقي» / الإخباري، إلى أقصى حد، وأضفى مسحة تشويق على تفاصيل الرحلة، بدونها، كان من الممكن أن يظهر الفيلم خلاا إيقاعياً يؤثر في سلاسة السرد.

ومع أن «سعد سلمان» أهمل الجانب التكويني للصورة، ولكنه لم يطرّف كثيراً في إظهار قبورها، فهو لم يذهب إلى «شمال العراق» للزينة، والبحث عن جمال الطبيعة هناك، وتأمّل وجوده والأماكن، لقد كانت الكاميرا مصدراً للخطر، ولهذا فقد فرض الاستعجال نفسه، وقد عبر المخرج أكثر من مرة عن تدمره من التجولات المتواصلة، وعلى الرغم من فظاظة الصورة، وخشونة الصوت أحياناً، إلا أن جملاً حزيناً، وداكنا كان يتدفق من وجوه الذين التقى بهم، ومع فقرهم الواضح، كانوا يمتصون كرماء، ولا يخلون بتعبيراتهم، وأشجانهم، ويمسحون أنفسهم للكاميرا بدون تردد. وكأنها «المنقذ المنتظر».

ألف حكاية.. وحكاية

«بسبب الظروف» «كان بإمكان بيروت»، «من شرفة رامبو»، «إحكي لي يا شبيب».

بشامل عناوين أفلام «سعد سلمان» بدون النظر إلى محتواه، فأنها تحيلنا فوراً إلى تقنيات السرد الحكائي في «ألف ليلة وليلة»، بلانفراش أن الصدفة وحدها هي التي بدعته لاختيارها، وهي التي أنخلته إلى أحد مساح «السلامية» للاستماع قليلاً إلى طفلة رائعة تغني أغنية «أم كلثوم» «ألف ليلة وليلة»، قبل هي نفس الصدفة التي جعلت فيلمه الأخير (Baghdad On Off) يستمد مرجعيته السردية من حكايات «ألف ليلة وليلة»؟ وهي في معظمها تتحور حول الرحلات، السفر، المغامرات، المجازفة، والكثير من المروية والطرافة. وتعتمد على تسلسل الحكايات، وتضايكها، تلك المروية بلتما على إسمان شخصيات متعاقبة.

وبدوره، فإن (Baghdad On Off) يمكن له أن يتوالد بقتضاه، ويتحول إلى عشرات الأفلام، يمكن المخرج أن يجدها بين الخمين ساعة من اللقطات التي حصل عليها، وهي اليوم تحتمي في علب

بلاستيكية، أو قلقل، في «مصاييح بحرية» هي امتداد للأجيال الأولى من أجهزة العرض التي أسست بدايات السينما. ويتدقيق بسيط، يمكن الإشارة إلى عدد من الأفكار، الأماكن، والشخصيات التي يمكن لها أن تتحول إلى أفلام منفصلة، وحكايات لن تكون بالضرورة مبجلة، مسلية وسعيدة. البليد الذين يعيشون في الخيام، وينتقلون من مكان إلى آخر بحثاً عن الخضرة والماء.

- قصر صدام، وقصر النهاية.
- مدينة «دهوك» كمعبر للمهربين، وعمليات التهريب.
- مظاهر الاحتفاء بالعرس الكردى.
- المرأة التي فقدت كل أفراد عائلتها في عملية «الأنفال».
- المرأة التي تتحدث عن أولادها وزوجها الذين أعدمهم النظام.
- زيارة مدينة «حليجة»، والتي تذكرنا بما حدث فيها في ٨٨/٣/١٦.

- حكاية «جبار» أحد ضيوف «السجن الأحمر» في مدينة «السلمانية» وزيارته للزنتاني التي كان يقضي فيها أيامه.
- حكاية الرجل المقطوع الأذن.
- مخيم اللاجئين في الطريق إلى «أربيل»، وكل واحد منهم يمثل الكثير من الحكايات.
- الطفلة الصغيرة التي تقلد غناء «أم كلثوم»، وتغني «ألف ليلة وليلة».
- قلعة «أربيل»، والناس الذين يعيشون على أطرافها، ومنهم حفاري القبور.
- أحاديث وحكايات سائقي الأجرة للطريق الواصل بين «أربيل» و«الموصل».

- حكاية أود الجنود الأكراد عن «التقييد عمر» المشرف على إحدى المناطق الخاضعة للسيطرة.
- شهادة أحد المقاتلين الأكراد عن شراء الأسلحة من ضباط النظام العراقي أنفسهم، يقاتلونهم بها فيما بعد.
- الحديث مع امرأة كردية عجوز عن الأحوال: «مادام «زاددي» موجودة، الحمد لله» («زاددي» تعني الحرية).
- العجوز التي تشكن من الأوجاع في ركبتها، وتلك التي تمنح البيض للسيمناي هدية لأمه.
- الأطفال الذين يجمعون خراطيش الرصاص، وأولئك العائدين من مدرستهم.

- مسرح الدمى المتحركة في ساحة أحد المخيمات.
- الطفل الذي فقد حصيلة عمله اليومي، عشرين ديناراً.
- الرجل الذي حول صناديق الذخيرة الضخمية إلى «خلايا نحل»، وأخر يستخدم فوارغ القنابل ليوزن بها بضاعته من الخضار والفواكه.
- الحياة، والأجواء في المقاهي الشعبية، ومنها حكاية الشاب الذي يتحدث عن محاولاته المستمرة للخروج من «العراق» إلى بلد آخر.

يوم القيامة البارحة

لقد بدأت الفيلم بحادثة انقلاب سيارة على إحدى الطرق، توجزها الكاميرا ببعض اللقطات البسيطة عمداً، وترافقها موسيقى «فاجنر»، تلك التي استخدمها المخرج الأمريكي «فرانسيس فورد

كوبولا» في فيلمه «يوم القيامة الآن»، وبالتحديد، في مشهد الطائرات الحربية المتوجهة نحو هدفها، وأحد المقاتلين يستمع إليها بنشوة، ومع صدامها، تقف المقاتلات نيرانها صوب القرى، وتحرق الأخضر واليابس، ولن ينسى المشاهد أبداً ذلك المشهد القياسي/الهستيري، عندما اختلط الدمار بحساس المقاتلين، وكأنهم في صدد لعبة جهنمية، ليس البشر أبطالها، وضحاياها. ومع أن المشهد الافتتاحي لفيلم «سعد سلمان» مفتوح على قراءات متعددة ترتبط بما هو قياسي، يجب التذكير بأنه عاد إلى «العراق» (وشماله بالتحديد) بعد سنوات طويلة من الغياب عنه، وكان محملاً بالثقافة الغربية التي تشبعها في بلد اغترابه «فرنسا»، فقد بدأ فيلمه بمشهد وثائقي، حوله مفردات بصرية وصوتية مضافة إلى مشهد تخييلي رمزي (عن طريق موسيقى «فاجنر» بشحنها الملحمي، والإبطاء المتعدد للحركة في الصورة).

ولكن، ما إن يتساءل المتفرج عن أسباب هذا الاختيار (يقابلته المرجعية مع فيلم «كوبولا»)، حتى تتلاشى موسيقى «فاجنر» تدريجياً، وتحل محلها أصداً بعيدة لمناسبات النساء «البكاءات» في الماتم العراقية، فنستعيد أنفسنا، ونستعد لاستفناق القليل من راحة الأرض المفقودة، وذلك بعد أن تهرّب الكاميرا نفقا طويلاً، خرج من رحم الأم، وتجه نحو فتحته، حيث ينتظرها الضوء، الحياة، والزمن المفقود، وكأنها ولادة جديدة للمخرج، والكاميرا معاً.

في هذا المشهد النهاري، كانت الكاميرا تقترب كثيراً من موضوعها في لقطات موسقة وكبيرة، حتى إنه كان من الصعب بداية فهم محتوى الصورة، أو إيجالته إلى حادثة اصطدام سيارتين، أو انقلاب أحدهما.

بينما يهتّم «سعد سلمان» فيلمه ليلاً، يخرج من إحدى مدن الشمال، وتوجه السيارة التي تنقله إلى مدينة أخرى، فالرحلة لم تنته بعد.

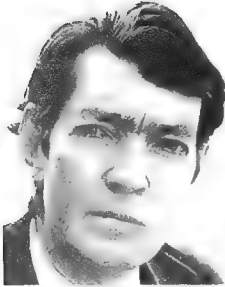
تتقدم الكاميرا في حركة «ترافالينج» نحو عمق الصورة، حيث تتلأأ أضاء مدينة مرفقة، وحكاية ثانية، ربما تكون «بغداد» المنتظرة، بينما صوت «إلياس خضر» - المغني العراقي الأشهر - يرافق الصورة، ينتحب غناء، ويمنح هذه اللقطة طويلة تأثيرها وشحنها، ويفجر كما رهيباً من الحنين، والذكريات، والأسى.

وكيف للمتفرج أن يحمي مشاعره وأحاسيسه، كي يمنع كلمات «مظفر النواب» بأن تعبر جسده، تخدش قلبه، وتسكن فيه لحظات طويلة، وهي التي لم تمنعها الأمكنة والأزمنة «السيمناي» البعيدة عن اختراق الصورة، وتسرّبها إلى قاعة العرض، وأفندة المتفرجين:

مرينا بيكوم حمد وإحنا بقطار الليل
واسمعنا دق كهوه، وشميننا ريحة ميل
لك يا ريل صبح بقر صيحة عثق يا ريل..
أما إذا سألني أحكم:

هل تمكن «سعد سلمان» من الدخول إلى «بغداد» و«أمه»؟
فاقتصر عليه بأن يشاهد الفيلم للبحث عن الجواب. وربما أقول له علي طريقة الدليل المتخيل في الفيلم:
«هه.. أتى شعلينا يا معود، إنت في العراق».

جاذبية الكلمات حوار



عمر بريكو O.Prego

مع

خوليو كورتزار J.Cortazar*

ترجمة: أحمد الويزي *

ولد خوليو كورتزار في العام ١٩١٤ ببروكسل، من والدين أرجنتينيين. أمضى طفولته وفترة شبابه بالأرجنتين، ثم عاش فيما بعد، ولأكثر من ثلاثين سنة، بفرنسا. ترجم أعمال إدكار آلان بو E.A.Poe النثرية إلى الأسبانية، وكتب العديد من المصاميع القصصية التي جعلته بحق، عميد الأدب الفانتاستيكي. كما أنه يعد كذلك، منشئاً غير مسبوق للعديد من الأجناس الأدبية. فمؤلفه Marelle مثلاً، هو كتاب مفتوح ومتنوع، إنه رواية مركبة بمقدور القارئ أن يعيد تأليفها إلى ما لانهاية. إنه الرواية التي تغدو أيضاً، دراسة نقدية. لذلك، استحققت مؤلفاته الأدبية العديد من الجوائز نذكر منها: جائزة ميديسيس Medici في العام ١٩٧٤ عن: كتاب مانويل le livre de manuel ؛ جائزة الصقر الأكبر الذهبية لمدينة نيس Nice سنة ١٩٧٦ عن مؤلفاته أجمعها. في سنة ١٩٨٤، ويعد نشره لكتاب مشترك مع زوجته الروائية الأمريكية كارول دانلوب Carol Dunlop التي اسلمت الروح قبله في نوفمبر ١٩٨٢ ؛ توفي في باريس عن سن السبعين، يوم الأحد ١٢ فبراير ١٩٨٤. تعرف عليه عمر بريكو الصحفي القادم من الأوروغواي إلى باريس في فبراير من العام ١٩٧٤، ولزمه لأعوام مديدة إلى أن غدا من أصفياه المقربين، تجمع به هموم أمريكا اللاتينية والنضالات المشتركة من أجل حرية كتابها ومتقفيها اللاتينو-أمريكيين، بالإضافة إلى بعض الهموم الخاصة جداً.

اسم، لا تختزل هذا الاسم في مجرد الاستعمال الواقعي للشيء، مثلما يصنع طفل ما عادة. فالطفل يتعلم بأن هذا الشيء يدعى كرسيًا فيطلبه حينئذ أو يسعى بأصاها عنه، غير أن لفظة «كرسي» بالنسبة له، لم يعد لها من معنى خارج الشيء الذي تمثله. لقد غدا هذا الاسم فقط مجرد قيمة وظيفية، قيمة للاستعمال.

إن ذكرياتي الأولى هي بشكل غريب، ذات طابع مختلف. إنها بطريقة أخرى، نوع من الشكل: فإن كنت أستكشف الواقع ضمن المظهر اللغوي، ضمن المظهر الدلالي، فلأن الواقع بالنسبة لي، لم يكن مكتملا ومشبعًا ثم إنني كذلك - حصل هذا فيما بعد، حوالي الثامنة أو التاسعة من عمري - قد انخرطت في تجربة كان بعقدورها أن تكون خطيرة وأن تحيل على الجنون: بمعنى أن الكلمات بدأت تمتلك عندي قيمة أكبر من القيمة الوظيفية التي تنحصر في الإحالة على الأشياء ذاتها.

❖ عمر بريكو: نوع من استبدال الواقع...

• خوليو كورتازر: كان بإمكان كلمة واحدة أن تسحرني. كانت لدي الكلمات التي أحب، وتلك التي أكره، وتلك التي تمتلك شكلا معينًا، لونا خاصًا. من بين ذكرياتي عن الطفولة، أتى رأني وأنا مريض (كنت طفلا كثير المرض، أقضي فترات طويلة في سريري مع نوبة الربو أو مع الجنابات، أو أشياء من هذا القبيل) أكتب بإصبعي كلمات على الجدار. أمد الأصبع إلى الأمام، وأنشغل بكتابة كلمات أراها تتخذ لها هيئة في الهواء، أكتب كلمات أكثرها كان أنفا، كلمات فيتيشية، سحرية.

إنه لأمر لاحقني فيما بعد، طيلة فترات وجودي. كانت هناك أسماء أعلام معينة، تتخذ لها عندي قيمة سحرية. وفي هذه الفترة تحديدًا، كانت هناك مظلة إسبانية مشهورة كثيرا في الأرجنتين، تدعى لولا ممبريف (Lola Membrives) فأراني من جديد إذن، طريح الفراش - وأنا ابن السابعة تقريبا - أكتب ببنياني في الهواء (Lola Mem-briv-ves) وأعيدها كرة أخرى (Lola Mem-briv-ves) كانت الكلمة وكأنها مرسومة هناك في الهواء، الشيء الذي منحني انطباعا بالتماهي القوي معها. أما عن لولا ممبريف في ذاتها، فإنني لم أكن أعرف شيئا عنها، ولم أرها قط. كان والدي وحسب، هما اللذان يذهبان لمشاهدة العروض المسرحية التي تقوم فيها بأداء الأدوار الأولى. غير أن هذا الاسم الأنثوي، قد امتلك عندي قيمة فيتيشية. وحدث أنه انطلاقا من هذه اللحظة، شرعت في اللعب بالكلمات، وذلك بعزلها أكثر فأكثر عن نفعيتها العملية، مثلما شرعت في اكتشاف الألفاظ التي

في مطلع الثمانينيات، اقترح بريكو على كورتازر فكرة عقد حوار طويل يكون مادة لكتاب، وهو الشيء الذي لم يتحقق إلا مع حلول شهر يوليو من سنة ١٩٨٢، بعد تردد وارتباك كبيرين هيمنا على كورتازر الذي لم يكن يطلع الصحافة إلا على النزر القليل من حياته الخاصة. ومنذ يوليو ١٩٨٢ وإلى حدود أسابيع قليلة عن وفاته (يناير ١٩٨٤)، خلق كورتازر بعيدا محمولا بأسئلة بريكو الثاقبة التي طالت ميادين وأجواء متنوعة تهم الطفولة، الكتابة، الموسيقى، القناعات والنضالات السياسية، المصادفات الحياتية، الفلكيات وأشياء أخرى غريبة في حياة الكاتب الخاصة. ونظرا لأهمية هذه الحوارات ولاستمرار راهنية الكثير من القناعات التي تدافع عنها، ارتأينا تعريف القارئ العربي بمضامينها، مقترحين عليه ترجمة الحوار الأول من الكتاب والذي يحمل عنوان: «جاذبية الكلمات».

❖ عمر بريكو: لقد مضى وقت غير يسير على ما كنت قد صرحت به، في حوار أعطيته لأحدهم، حيث قلت بأنه لو لم يقس لك أن تكتب (Marcelle)، لكنت قد ألفت بنفسك في نهر السين... وفي كتاب عن الذكريات الخاصة صدر حديثا بعنوان: «طرائق الإنقلاط»، يكتب غراهام غرين (Graham Green)، بأنه عاجز تماما عن فهم كيف أن بعدد الناس الاستمرار في الحياة، دونما كتابة... انطلاقا من هاتين الملاحظتين المربكتين، أطرح عليك السؤال الذي لا مناص منه في كل حوار يعتزم احترام ذاته: متى ولماذا بدأت الكتابة؟

• خوليو كورتازر: إنه سؤال يتعذر علي كلية الإجابة عنه بطريقة نهائية وشاملة. لأن إجابة أولى قد تطابق هذه الفترة من الحياة التي نواجه فيها الواقع كأطفال، وفي بعض الحالات نعتبرها وكأنها مقنعة، متمسكين منها بالبعد الذي نسميه بسهولة واقعا..

في حالتي أنا، فإن ذكرياتي القديمة هي بالأحرى شذرات ذكريات تبدأ مع فترة طفولتي الأولى. لنقل بأنه حوالي السنة السادسة أو السابعة من عمري، رأيته راضيا بهذا الواقع الذي كان والذي يعرضه علي، والذي أظهرته لي حواسي. بمعنى أنه رأيته أقله كاملا، وفي الوقت نفسه سعيت باستمرار إلى التغيير من موضعه داخل سجلات ذات نمط لفظي.

❖ عمر بريكو: ما الذي تقصده بعبارة «نمط لفظي»؟
• خوليو كورتازر: أود القول بأن واقعة أن يكون لشيء ما

تقرأ ملوديا (palindromes)، والتي تمت ملاحظتها فيما بعد، بين ثنائيا كثنائي.

❖ عمر بريكو : في الكتاب الأخير، على سبيل المثال.

« خوليو كورتازار : أجل، ففي مجموعتي التي تحمل عنوان (Deshoras)، هناك قصة Satens، المتولدة عن الالتفاف المقروءة ملردا. بصيغة أخرى، لقد كنت طفلا تجتذبه واقعة أننا ونحن نقرأ جملة أو لفظة بطريقة معكوسة، نحصل على تكرار أو على معنى مختلف - فإن نكتب في الهواء اسم (Rome) ثم نقرأه بعكس اتجاه الحروف (Amon)، هو ما كان ذا جاذبية بالنسبة لي. إنني كنت أجهل تماما وجود الكلمات المقروءة عكسا، لكن ما أن اكتشفت أولاها بين طيات كتاب قديم، وهي جملة طويلة وكلاسيكية جدا، تقول (Dable arroz a la zorra el abado)، يقدم القس الأرمن للثعلب، ثم كتبتهما إما على الورق أو في الهواء، ليتبين لي بأنها تقول الشيء نفسه في الاتجاهين معا (يسارا أو يمينا)، حتى أحسستني مقبها بين ثنائيا وضعية من العلاقة السحرية مع اللغة.

بسبب ذلك علينا أن نعمل على إثبات بأنه من المستحيل فهم كيف يستطيع الناس العيش بدون كتابة... لست أدري. أعتقد بأنه يمكن العيش أفضل، دونما كتابة.

❖ عمر بريكو : ما يحصل في النهاية (وهذا أذكر صديقي بيروكريلوفو Pero Grullo، هو أن الكاتب باعتباره كذلك، موجودا مسبقا في الطفل الذي كانه، لدى هذا الطفل الذي لا يشبعه هذا العالم الظاهر المنغمس فيه، لدى هذا الطفل الذي يؤمن بوجود واقع آخر، يجتذبه بطريقة لا مقاومة معها. لنقل إن شئت، بأن لدى هذا الطفل، حيننا إلى عالم بإمكانه أن يمنحه إشباعا.

« خوليو كورتازار : هذا صحيح جدا، بالنسبة لي. لأنه وإن في فترة مبكرة للغاية، في سن كان فيه رفاقي - حين أغامر بعض المرات بمفاتيحتهم في أمر هذه الحدوس - ينظرون إلي وقد اعترضتهم الدهشة أو سيطر عليهم الاستخفاف مني، الشيء الذي اضطرني - هكذا - إلى الانطواء على نفسي، والاحتفاظ بذلك كسر شخصي جدا من أسراري. كان هذا الاستعمال اللغوي ينسقط أيضا على العالم الخارجي، على العالم المحسوس. لدي هاهنا، في أحد الأمكنة، نص سجلت فيه الجاذبية التي أحسستها وأنا بعد طفل غض طري العود، إزاء كل مامو شفيف، إزاء كزوس البلور خاصة، والتي لا تزال تمارس علي إلى الآن، جاذبيتها. ذلك أن ظاهرة الشفافية، أي واقعة أن يخترق النظر سطحا صلبا كسطح البلور مثلا، تستمر

في الظهور لي بأنها دعوة إلى أن ترى في المادة، أشياء أخرى عدا تلك التي نراها عادة.

وأنا طفل صغير، كانت النظارات - أقصد زجاج النظارات - تبدو لي ساحرة. أنت تعلم أنني كنت أظن بيتا من البيوت التي تراكمت فيها بعض الأشياء الخاصة بوالدي وجددي وسابقيهم الأولين الواحدة فوق الأخرى، وهي أشياء لم تعد تصلح لأي استخدام سوى أنها تمكث هناك، مصفوفة في أدراج. كنت وأنا طفل، استكشف هذا العالم القديم، فأعثر على هذه السدادات المضلعة التي تغلق بها قارورات العطر مثلا، هذه السدادات التي عندما ننظر إليها ترى منعكسا عليها الشيء نفسه لمسمين مرة، أو أعثر على هذه البلورات ذات الألوان التي تلتقط الضوء وتجزئه، أو على هذه العدسات الخاصة بالنظار والتي تمنحك الصورة بكيفية أضال أو أكبر مما تراه عادة، وذلك ما كنت ضمن مستوى آخر، أمارسه على الكلمات كذلك. بمعنى أنني كنت أبحث عن كل إمكانيات الاختراق والعبور (passage) مامو ذا لفظ عبور، الذي طالما استعملته من قبل، لأنني لم أعثر على بديل لفظي آخر يفسر بطريقة أفضل، هذا الإشباع الذي يعتريني إزاء المعطى مثلما هو في الواقع.

أعتقد أن مأساتي وسعادتي في ذات الوقت، كانتا تكمنان في عدم قبولي للأشياء مثلما هي معطاة، منذ الصغر. لم يكن يقنعني أن يقال لي بأن هذه مائدة « أو أن لفظ « والده » هو لفظ « والده » وكفى. على العكس تماما، كان يبدأ بالنسبة لي مع موضوع « المائدة » أو لفظ « الأم »، تطواف سحري قد أتوقف أحيانا في قطعه، لكني أحيانا أخرى، أتمش فأكبو.

باختصار أقول : منذ الطفولة، لم تختلف علاقتي أبدا مع الكلمات أو مع الكتابة، عن علاقتي التي أعقدها مع العالم بصفة عامة. ويبدو لي أنني جئت إلى العالم من أجل أن لا أنكفي بقبول الأشياء مثلما هي معطاة لي.

❖ عمر بريكو : إن هذا مؤكد. وهو ينضم إلى ما قاله فرانس يوسا (Vergas Llosa) حين تحدث عن الرواية التي « قد تؤسس نوعا من الذاكرة إزاء الأنوثة ». ففي العصور الوسطى اعتبر الكاتب إلى حد ما ملققا، إنسانا يتقصص دور الإله، الإله الخالق للحقائق، فالكاتب أيضا، يخلق الحقائق التي وإن كانت متخيلة، فهي ظاهرة وبادية. من هنا نشأ القلق إزاء انبثاق الظاهرة الروائية. لكن لنعد إلى مؤلفاتك : ففي قصصك التصويرية مثلا، تحدث يوما زحلفة أحيانا غير مدركة بالتحديد، تقودنا إلى واقع آخر يأخذ انعطافا خطيرا، ويبلغ علما آخر. (auto)

• **خوليو كورتازار** : أعتقد أن ما ذكرته الآن صحيح فيما يتعلق بقصصتي، وهو نتيجة حتمية لهذه الوضعية المتخذة إزاء الواقع، والتي لاحظتها عندي منذ طفولتي الأولى، وتصلتها على عكس باقي الأطفال. لا زلت أذكر رفاق سني الصغار الذين كانوا في البداية، قادرين على الاشتراك معي نسياباً، في هذه الرؤية المختلفة التي كانت لي. لقد جازفت، حينما كنا أصفاء بعضنا البعض، بأن حدثتهم بقلب مفتوح، وبلغتهم بعض ردود الفعل التي اتخذتها إزاء الأشياء واللغة، إزاء الكلمات. غير أنني وبسرعة لاحظت بأنه ما أن مضت شهور، سنة على أكبر تقدير – والزمن يمر بسرعة خلال الطفولة – حتى كان هؤلاء قد اختاروا المكوث هناك، ضمن الضفة الأخرى للأشياء. بمعنى أنهم لم يلتحقوا بي على طريق الاستكشافات الساذجة التي كان خوليو الصغير يقوم بها. إنهم لم يلحقوا بي، بل ورفضوا ذلك معتقدين أنه ضرب من الحماية. ففي نظرهم، عوض أن ألعب كرة القدم، كنت أنفق وقتي في قلب الكلمات، فيما يشبه «لعب الفتيات». إنك على علم بذلك المعجم الذكوري المتداول في ريودي لا بلاتا *la pinta*، والذي كثيراً ما كان يجرحني مع ذلك، لأنني كنت صبيها حساساً. غير أن ذلك لم يثن من عزمي أبداً، أو يؤثر في العميق الذي أختلته لنفستي.

• **عمر بريكو** : يمكن لنا بداية أن نلاحظ في كتابك الأخير *Deshoras*، بعض ما يشبه بقوه، الحنين للزمن الضائع. يبدو عليك أنك تعود إلى سنوات المراهقة بيوينوس إيريس التابعة لبانفيلد *Benfield*، إلى الأصدقاء القدامى للمدرسة العليا. فيتكون لدينا انطباع بأن هذه الذكريات القديمة تراودك، تلازمك، وأنتك – نوعاً ما – تحاول أن تطردها طرد الأرواح الشريرة.

• **خوليو كورتازار** : إنني لأسأل أليس هذا من قبيل مشكل الشيخوخة... فقد أفلتت التسعة والستين عاماً منذ ستة أيام خلت. إن هذا الأمر معروف للغاية، وكل الدراسات النفسية تشرح بأن الذاكرة البشرية مهما يبلغ عمراً معيناً، إلا وتبدأ الذاكرة في الاشتغال بكيفية مختلفة. وقد يبدو من جهة بأنه كانت هناك، في القاعدة العامة ندرة في الذاكرة المباشرة. فمثلاً يحدث لي أن أشاهد فيلماً يكون مهما بالنسبة لي، لكن ما أن ينقضي أسبوع بعد ذلك، وأعود للتفكير فيه أو يحدثني عنه أحدهم، حتى يتبين لي بأنني أمك مسبقاً فكرة مبهمه وغير واضحة عنه، بل وحتى أجدني نسييت بعض المقاطع. وقد يبدو في مقابل ذلك، أنه أمام هذا القصور والعجز عن

تسجيل الحاضر في الذاكرة، حصلت ببقلة للذاكرة القديمة وذلك بالصعود عبر مرقى الأعوام. ذاكرة الشباب الأول، المراهقة، بل وحتى ذاكرة الطفولة. وقد حاولت عبثاً أن لا أكون وإعيا بذلك غاية الوعي، ذلك أنني في كل مرة أرغب في تذكر الماضي إلا وكنت أستطيع فعل ذلك (مع بعض الثغرات غير القابلة للاجتباب بالنسبة لكل ذاكرة، ما دام أن هذه الأخيرة ذات خاصية اختيارية للغاية، ولا تسجل كل شيء أبداً بطريقة مباشرة)، وهو كذلك ممكن بقدر ما هو الآن، في القصص القصيرة الأخيرة التي كتبت، أقصد تلك التي تضمها مجموعة *Deshoras*، حيث أعاد تموقعي فعلاً بيسر شديد وكثافة كبرى، داخل فترات من حياة أضحت قديمة جداً الفترة التي كنت فيها طالباً، فترة ذكرياتي الطفولية

• **عمر بريكو** : إنني بصراحة، كنت أفكر في نوع آخر من الحنين، في حنين يأخذ بالاعتبار أنه يستحيل عليك في الظروف المراهنة العودة إلى الأرجنتين، وهي ظروف يبدو مع ذلك، أنها أخذت في بلوغ نهايتها.

• **خوليو كورتازار** : أجل، بطبيعة الحال. لكن حينما تستعرض كل قصصتي القصيرة – وهي كثيرة – ستلاحظ بأن موضوع الكثير من بينها، هي في النهاية موضوعه طفولتي. إن كما لا يستهان به من قصصتي وهو أمر قابل لأن يدرك بسرعة، يستمد عناصره من السيرة الذاتية، حتى القصص التي تنتمي لفترة البداية، أي تلك المتضمنة في مجموعتي *Bestiar* فعلى سبيل المثال قصة *Bestiaro* هي قصة عن طفولتي، كما أن *La fin du jeu* و *Poisons*، هما كذلك. إنها كمية هائلة من القصص القصيرة، تلك التي تتموقع ما بين فترة الطفولة وفترة المراهقة.

غير أنه من باب اليبهي، أن يبدو الماضي أكثر ثقلًا ضمن المجموعة الأخيرة *Deshoras* أن يكون له حضور أكبر إذا ما قورن بكتبي القديمة.

• **عمر بريكو** : بالمخاسبة، هل تنهض قصة *es escuela de noche* على واقعة ملغوسة ؟

• **خوليو كورتازار** : قطعاً، لا. فالأحداث المروية في هذه القصة هي عامة ومطلقاً، أحداث متخيلة. غير أنها أحداث متخيلة كتبت كمقابل رمزي للواقع، لواقع كان آخر، ولم يجر بهذا الشكل وإنما يطابق بالتحديد، الوقائع التي تخيلتها فيما بعد. أعتقد أنه ينبغي علي تفسير هذا الأمر بطريقة أكثر وضوحاً.

• **عمر بريكو** : أجل، فهذا يبدو لي مهما.

ماريانو أكوستا Mariano Acosta قضيت أربع سنوات في المدرسة العليا للمعلمين، وثلاثا لتهيئ درجة الاستاذية في الآداب، وكانت نوعا من اللقب -الجوسي الذي يسمح فيما بعد، بتدريس المواد الأكثر تنوعا وفجائية، بالصف الثاني. عيضا كنت أحاول أن أملك براعة الشباب، فتبين لي في غضون السنوات السبع التي قضيتها في صفوف المدرسة، بأن هذه المؤسسة العليا ذات السمعة العالية، والشهرة الكبيرة، والمحترمة كثيرا في الأرجنتين، لم تكن في العمق سوى مجرد مهزلة عريضة. ذلك أننا إذا ما رغبتا في أن نتكلم بلغة الأرقام الإحصائية، فإنه من المفترض أن أكون خلال السنوات السبع من الدراسة قد تعلمت على يد مائة أستاذ. ومن هذه المائة أستاذ، لا أتذكر الآن سوى اثنين. وما أنت ذا ترى بأنه شيء ضئيل جدا، في المتوسط العام. أتذكر أستاذين اثنين احتفظ لهما في قرارة نفسي، بعميق الاعتراف والتقدير، لأنهما كانا نعم المعلمين، بالمعنى الذي نفهم منه أنهما ما فتئا بسرعة، أن اكتشفا طاقة وموهبة تلاميذهما، فأبديا استعدادا في مساعدتنا وتمجيزنا، في حين أن الثمانية والتسعين أستاذنا الآخرين، لم يكونوا سوى مجرد بيفاوات، يكررون الدروس التي كان علينا بدورنا نحن، أن نكررها.

✦ عمر بريكو : وما اسمهما ؟

✦ خوليو كورتزار : لأنني احتفظ لهما في نفسي حقيقة، بعميق التقدير. يتعلق الأمر بأثريو ماراسو Anhur Marasso الذي كان أستاذ الآداب الإغريقية والإسبانية، وميسنتي فاتوني Vicente Fatone الذي كان يدرس الفلسفة والمنطق. لقد كانا معا - خلال تلك السنوات السبع - الأستاذان الوحيدان اللذان لازلت احتفظ لهما بذكرى طيبة، على اعتبار أنهما الوحيدان اللذان كان لي معهما اتصال إيجابى، بأن فتحا لي أفقا بعيدا، انتقديا، وبحثيا لي مساوئي وأخطائي الشبابية، ثم وجهاني صوب الدراسات الأكثر جدية والأكثر جمالية في الوقت نفسه

غير أن هذا لا يبدو كونه مظهرا واحدا للموضوع. إن له مظهرا آخر يتجلى في الآتي :

فخلال السنوات السبع التي قضيتها في مدرسة ماريانو أكوستا، وعلى الرغم من أنني لم أكن أملك أي حس سياسي خلال تلك الفترة، إلا أنني قد أدركت بأن غاية هذه المدرسة كانت هي صناعة معلمين وأساتذة من طراز نموذجي، لهم الأفكار الأكثر بدائية والأكثر سلبية حول الوطن، النظام، الواجب، العدالة، الجيش والحياة المدنية. أي حول كل ما يقود

في قصتي القصيرة - خصوصا صفحاتها الأخيرة - إلى فكرة أنه في هذه المدرسة يصنع الفاشستيون.

✦ عمر بريكو : إنه حس داخلي تكلف المستقبل بتحقيقه..

✦ خوليو كورتزار : أجل، فأنا على علم بما يصدر عني من كلام، لأنه ولمرات عديدة خلال هذه السنوات الدراسية، كان لنا أساتذة عملوا المستحيل من أجل تجميع تلامذة القسم في سرقات وفي جمعيات، من أجل تعزيز وتقوية بعض مواقف حكومة ذلك الوقت - أتذكر بالضبط حكومة الجنرال خوسيطو Justo- فأدركت عندها بأنهم في الحقيقة، إنما يحاولون خلق جيهاش فاشستية متقدمة، بمعية رجال الحركة ذات الطابع الوطني. كل هذا عن طريق تظاهرات متواترة معادية للسامية وللأجانب / الغريب.

إذن، فهذه المدرسة التي كانت تتمتع في الأرجنتين بسمعة حسنة وكونها أفضل مدرسة للأساتذة، لم تكن كذلك في عيني. لقد تملكني إحساس مفاده أن ما قضيته من وقت بين ظهرانيها، لم يكن سوى مضيقية كبيرة للوقت، ما خلا الاستثناءات التي تمت الإشارة إليها. وإن أفادتني هذه المدرسة في شيء، فإنما في أنها سمحت لي بخلق رصيد لا يستهان به من الصداقات. بمعنى أنني خرجت منها وفي جعبتي بعض الأصدقاء الذين ظلوا أصدقاء راسخين إلى اليوم، دون احتساب الاهتمام الخاص الذي أحيته في مختلف المواد. لقد كنت خلال هذه السنوات السبع التي قضيتها في المدرسة، عصاميا حقيقيا. درست ما كان يستهويني، وتركت جانبا ما لم أحبه. هذا نسبيا هو الإطار الذي صغت ضمنه قصتي.

✦ عمر بريكو : يتعلق الأمر - إذن - بنوع من الاستعارة لهذه الحقيقة الخفية، لهذا الجو العام الذي أدركته.

✦ خوليو كورتزار : نعم، فهي استعارة وشاية في نفس الوقت.

✦ عمر بريكو : لنعد قليلا إلى الوراء : هل كان لك ضمن محيط طفولتك، أحد ما من العائلة طبع موهبتك الأدبية بطريقة معينة ؟

✦ خوليو كورتزار : نعم انها أمي. لكن لفظة (طبع) فيها بعض المبالغة، والسبب فعلا هو أنني لا أذكر أن أمي كانت تدفعني أو تشجعني لاقتحام هذا الميدان. إن أمي التي لا تزال على قيد الحياة، هي امرأة حاصلة على تربية جيدة بالمقارنة مع التربية التي كانت قد تلقفتها الفتيات الأرجنتينيات، في ذلك الوقت.

سأشرح : كان هناك من الجانب الأمومي أطراف عائلية

فرنسية وألمانية، كما كانت هناك ذائقة للغات، أضف إلى ذلك أن أُمِّي قد درست الإنجليزية وبعدها الفرنسية. وكانت خلال شبابه ولاتزال إلى اليوم، قارئة جيدة. فهي تقرأ دونما تمييز عنصري ودون أية دقة علمية الروايات والقصص، وقد كانت بطبعها رومانسية. وساعدني هذا على اكتشاف عالم القراءة منذ سن مبكرة، خصوصا أنها كانت تزودني تباعا، بالكتب التي كانت تقدر بأبني أستطيع قراءتها، وهي في أغلبها مسلسلات مصورة، كتب لا قيمة كبرى لها، وروايات شعبية.

لكن تنضاف إلى كل ذلك، مؤلفات ألكسندر دوما Alexandre Dumas أو فيكتور هيجو Victor Hugo؛ فهذه الكيفية ودونما رقابة منظمة بعناية، تم لي الدخول إلى عالم الأدب الذي فتح ذهني بكثرة على الخيال، وجعلني ألج دغعة واحدة هذا العالم الذي لم تكن له أدنى علاقة مع عالمي الصغير في حي بانفيلد - Banfield، حيث كنت أعيش مع عائلتي وأصدقائي. بهذا المعنى بالذات، كانت أُمِّي أكبر موجه لي على درب القراءة أولا، والكتابة فيما بعد.

❖ عمر بريكو: ما يفاجئني عندما نستحضر قواريع نشر كتبك، هو أنك على عكس ما جرت به العادة في ريودي لابلاتا Rio de la plata؛ لم تكن متحمسا أبدا للنشر قبل سن معينة. يبدو أن شيئا من الحياء، من النقد الذاتي الصارم، بعضا مما بداخلك، كانوا يحسنونك على ضرورة انتظار الساعة السانحة. لأنه عندما ظهرت مجموعتك الأولى Bestiano صار بمقدورنا سلفا، أن نتكلم عن كاتب في كامل نضجه الأدبي.

❖ خوليو كورتزار: هذا صحيح. قد يكمن هنا مظهر سلبي، بالمعنى الذي جعلني أبدي مع نفسي - ربما - شديد الغرور في مرحلة الشباب. مغرورا من زاوية عدم الرغبة في نشر أي شيء قبل التأكد المطلق من أن ما سينشر قد يتلقى كمؤلف ناضج، يستحق فعلا نشره. لكن حينما أعاد التفكير فيما كنته وقتئذ، أخرج نسبيا من اتهام نفسي بالغرور. لا أعقد أنني كنت كذلك بل كنت في المقابل، ناقدا ذاتيا صارما إلى حد المراسلة. لنقل بأنني اجتزت ما بين سن الثانية عشرة والخامسة عشرة، هذه المرحلة الرهيبة التي لا يجتازها الكثيرون أبدا، والتي تتركز على الخروج من ريقة الحص الرديء فيما يخص القراءة والكتابة معا.

كان لعائلتي على العموم، مثلما لدى كافة العائلات الأرجنتينية المنحدرة من البرجوازية الصغرى، ذوق مجوج. وكانت قراءات أُمِّي المفضلة تتضمن كما هائلا من الأدب

الذي يمكن نعتة بالرديء، وهو ما قرأته آنئذ، كبقية الفلق. وحينما شرعت في كتابة قصصي الأولى - بغير ما وضوح أنكر منها بعض الحكايات - أنا متأكد من أنها كانت بصراحة - رديئة، عاطفية، مبررة للدموع بمجانبة؛ كانت محكيات قصيرة، ملأى بالشحنات العاطفية السبيلة وبالمأسى المرعبة، وبالدموع. لكن باقتحامي لمرحلة المراهقة صرت وكأنني عبرت مرحلة أخرى، وهو ما جعلني أقطع مع كل ذلك العالم ذي الذوق الرديء، وأن ألج عالما يمكننا تسميته بعالم الأدب الرفيع. بمعنى أن هناك هذه اللحظة حيث أدركت ماهية الأدب الرفيع وما هو غير ذلك، هذا الغير الذي يمكن أن يتوافر على أشياء جيدة، لكنه على العموم، محقر كثيرا.

إذن، حينما صرت أملك هذا التصور عن الأدب الراقي جدا، ورحبت أعد مقارنات بينه وبين ما كنت قد كتبت إلى ذلك الحين، بدت لي فكرة النشر غير مقبولة بالمرءة. لقد قمت بنقد ذاتي في الاتجاه الذي جعلني أقول مع نفسي بأنه ليس من اليسير بلوغ شأؤ المؤلفات التي تحظى عندني بالتقدير، إذ لا يمكن أن نكتب الأحمر والأسود لستندال (Stendhal)، بين ليلة وأخرى، وأن ذلك يفترض مجاهدة طويلة مع النفس، مثلما هو مفترض في التعريف الدائع للصيت اللعبرية، وأن هذا يستلزم نقدا ذاتيا من النوع القاسي، قتلعا.

❖ عمر بريكو: حينئذ، قررت أن تنتظر، دون أن تتوقف مع ذلك، عن الكتابة

❖ خوليو كورتزار: أجل، فقد تركت السنوات تمضي، دون أن تهيمن علي أية رغبة في النشر. كنت أكتب الكثير، مثلما ألقى وأحرق بالكثير كذلك. وقد اضطلع صديقان أو ثلاثة من أصدقائي القدامى (أولاء الذين نصطفهم لحظة المراهقة وبداية الشباب، فنظل تربطنا معهم أواصر الثقة التامة، وقد صاروا والحالة هذه، رجالا راقين في سلم المجتمع، منهم الموسيقي والكاكيب أو الرسام) بمهمة قراءة مؤلفاتي. لم أكن أتريد في جعلهم يقرأون ما كنت أكتب وفي الاصفاء إلى أرائهم وانتقاداتهم. ومع ذلك، لم تسيطر علي الرغبة في النشر. لقد احتفظت بهذا النقد الذاتي، وكنت - عمليا - مسرورا بالاحتفاظ به إلى حدود رحيلي عن بوينس إيريس. لأن مجموعتي الأولى Bestiano، كنت قد دفعت بها إلى النشر في الشهر الذي سافرت خلاله إلى فرنسا، أي في نوفمبر ١٩٥١. وما أن ظهر المؤلف ببوينس إيريس حتى كنت قد رحلت عنها.

❖ عمر بريكو: لكن هناك كتابان قبل هذا المؤلف.

« خوليو كورتازار: أجل، هذا صحيح. أتعرفهما ؟

❖ عمر بريكو: هناك ديوان شعري بعنوان Presencia مقتنع لخوليو دينيس (Julio Denis) وقد صدر سنة ١٩٣٨، وكتاب الملوك Los Reyes والذي ما فقتت أن رأيته يصدر هنا بفرنسا في طبعة أنيقة ومزدوجة اللغة، وهو قصيدة مأساوية حول ثيمة المينوتور Minotaur، وقد نشرت لأول مرة سنة ١٩٤٦.

« خوليو كورتازار نشرت قصيدة « الملوك » من قبل صديق لي هو دانييل ديفوتو (Daniel Devoto) ينشر لحسابه الخاص، ويحلو له أن ينشر لأصدقائه، النصوص التي تروق له. لكن هذين للكتابين (Presencia و Los Reyes) لم يحظيا بنشر ذي طابع عمومي، إن أمكن التعبير. أما أول كتاب صدر لي بشكل عادي وطبعي، وخرج إلى المكتبات العمومية، فهو كتاب (Bestiary)، في الحقيقة.

❖ عمر بريكو: سأطرح عليك سؤالاً تقليدياً آخر، غير قابل للنفاذ: هل يكتب الكاتب لنفسه أم للآخرين، أي يهدف أن يكون موضوع قراءة ؟.. يقدر الكثير من الكتاب بأنهم يكتبون لأنفسهم. لكن وفي نفس الوقت، وهنا تكمن المحضلة، هم في حاجة إلى جمهور، بل إنهم ليشترطوا عليه أن يعترف بوجودهم.

« خوليو كورتازار: ظل الجواب عن هذا السؤال - دوماً - أمراً عسيراً، لأنه يتحمل الكثير من سوء الفهم. وأعتقد أن ما ينبغي القيام به والحالة هذه، هو أن يتأمل المرء في نفسه بأكبر قدر ممكن من النزاهة، وأن يحاول أن يرى إلى ذاته من خلال الفعل، من خلال واقعة الكتابة.

إن كل ما كتبت، بصراحة، سواء في فترات شباهي أو إلى حدود ما قبل الأمس، قد كتب من زاوية لا تأخذ بعين الاعتبار أبداً أي قارئ محتمل. وفي أية لحظة مهما كانت، إنه نوع من تصفية الحساب بين ما يجوس حولي فيفترض أنني تعبيرا أدبيا، وبين ذاتي نفسها. وتعتبر آخر أقول: إن الكاتب حقاً، يظل وحيداً أعزل في حلبة الملائكة.

هناك من جهة، الموضوع التي أرغب في تحويلها إلى قصة قصيرة، رواية أو إلى قصيدة، ومن جهة أخرى أوجد أنا باعتباري شخصاً ينبغي عليه أن يتوصل إلى ذلك. أن يتوصل إلى ما لا يملك الكاتب عنه أية فكرة محددة ودقيقة، لأن أفكارني تكون ملتبسة وغامضة حينما أبأشر العمل. وشيئاً فشيئاً يولد هذا الأخير من تلقاء نفسه، أثناء سير الكتابة.

❖ عمر بريكو: بمعنى أنك إلى هذه الحدود، وحتى استعيد الصورة المجازية التي استخدمتها قبل قليل، تتصارع مع الموضوع داخل حلبة الملائكة، دون الإكتراب بالجمهور.

« خوليو كورتازار: لا يعني ما قلته هنا أبداً، أنني أستبعد فكرة أن يكون ثمة قارئ. بل على العكس من ذلك: والدليل هو أنني لحظة الانتهاء من كتابة قصة ما، أعيد قراءتها، وأدونها من جديد، ثم أقرأها (لأن هناك قصصاً أخرى لا تحظى بقبولي)؛ وحينذاك تسيطر علي رغبة كبيرة في أن أقدمها لصديق قريب، حتى يكون أول من يطلع عليها. وفي نفس الآن، تسيطر علي رغبة أخرى، وهي أن تكون هذه القصة متبوعة بأخرى، حتى أستطيع جمع الكل بين دفتي كتاب. كتاب بمقدوره أن يقدم لكل القراء، سواء المعروفين أو غيرهم.

إن فكرة حضور « القارئ » لم تكن أبداً غائبة، في حالتي أنا. لكن في المطلق العام، وأثناء معركة الكتابة هنا- نعم- تكون غائبة. إن لم يخطر ببالي البتة، وأنا متأكد من أنه لن تخطر ببالي فكرة أن أتحدث في صياغة جملة، وفي قراءة نفسي هذا السؤال: « ترى هل سيفهم القارئ هذا ؟ ».

ذلك أن طرح مثل هذا السؤال، هو مسبقا القبول بفكرة مثل القارئ أمام الذات الكتابة كمراتب، وحين تشرع في التساؤل إن سيفهم هذا أم لا فإنك سلفاً ستستأصم وتتساهل مع الكتابة، لوجود هذا النزوع الأبوي لديك، إزاء القارئ؛ وحينذاك، يكون بإمكانك أن تكتب الجملة حتى يتمكن هو من فهمها.

❖ عمر بريكو: ستهبط إذن، درجة من الدرجات...

« خوليو كورتازار: ختاماً، لم يحصل أبداً، هذا النوع من المشاكل. وهذا هو السبب في أن ببعض قصص القصيرة، مقاطع ينبغي على كل قارئ أن يفهمها وفق طريقته الخاصة. أنا أيضاً، أفهمها بطريقتي التي يمكن أن تكون هي نفسها حينما كنت قد كتبت الجملة.

❖ عمر بريكو: بطبيعة الحال. غير أن هاهنا، تكمن مسألة لنقل بانها شديدة العسر، يمكن تقديمها على الشكل التالي: في يوم ما، شبعت أنت بالذات، نصوصك بالجزء الهندي Noir de coco للغساقط على قبة الرأس من فوق؛ وبعبعب أكثر دقة، شبعتها بشكل سابق عن الوجود، بشيء ما لست واعياً به الوعي الكبير، وهو الذي لاتعلم جيداً إن كان سيغدو قصة أم لا. وكانها شيء ما يمنحك في بعض الأحيان، الانطباع بأنه كتب من قبل كائن آخر. لكن وفي نفس الوقت، هناك - أو يظهر أن هناك - رقابة مطلقة على ما تكتبه، وهو الأمر الذي يبدو مناقضاً لهذا النوع من العقوبة، لهذه الكتابة الأقرب إلى

الأوتوماتيكية التي تلحم إليها في مناسبات أخرى. لهذا أود أن نحاول معا، توضيح هذه المسألة.

• خوليو كورتازار: ينبغي البدء إذن، بتوضيح أن الجزء الأول كله من قصصى، لنقل المجموعات الأربع الأولى، كان قد كتب، لن أقول بطريقة أوتوماتيكية، ولكن مثلما أسلفت، بقبول جيزة الهند وهي تقع على رأسي، بقبول اندفاع إما فكرة أو وضعية أو حالة معطاة، وبترك المحكي ينتظم إجمالا، وذلك انطلاقا من هذه العناصر الأولية، انطلاقا من الوضعية المحددة، بترك القصة تأخذ شكلها شيئا فشيئا، مع تدخل ثانوي نوعا ما، من قبل الكاتب. أنا أعلم أن هذا كله ملتبس للغاية

• عمر بريكو: على الأقل، في الوهلة الأولى.

• خوليو كورتازار: ما ينبغي الإلماح عليه هو أن الكاتب لا يشتغل ضمن مستوى واحد. على أية حال، لا يشتغل كاتب من طينتي أنا، ضمن مستوى واحد. بمعنى أن جيزة الهند وهي تقع على الرأس، أي هذا الاندفاع لكتابة شيء ما والذي ينطلق أعلم ذلك، من داخل محطة قطار حيث هناك امرأة ما تصعد إلى عربة ما، وهو تقريبا كل ما أعرف: هذا ببساطة، تقديما لا تأتي من عالمي الواعي ولا من عالمي العقلي، ولكن يمكنها أن ترد من حلم - وقسط وفير من قصصى نتج عن حلم - يمكنها أن ترد من تداعي أفكار، من شكل يمكن أن يتحقق في لحظة معطاة، من ترابط لأفكار غير متوقعة: وتكون لهذا قوة جامحة إلى درجة أنها تلزمك بكتابة قصة، وأنت منجر بالصدفة، لأنه أمر غير واعي بشكل دقيق، ينبثق من الأعماق، من الدواخل القصصية.

مع احتمال كتابة بعض الجمل التي سوف تحذفها فيما بعد، لأن لا علاقة لها مع القصة، أو مع احتمال حذف صفحة كاملة واستعادة فقرات ثلاث سابقة، لأنك في تلك الأثناء قد انتهيت إلى أنك صرت تشعب في اتجاه لا يروق لك، وكل ذلك دون أن تمتلك فكرة واضحة عما تفعله.

أخيرا، إن هذا الضرب من النزوع الأتوماتيكي الموجود في الكثير من قصصى (بإمكانى أن أذكر لك عناوين القصص التي يقع عليها تفكيري في هذه اللحظة)، يشمل حقبة متجاوزة الآن من مشروعى في الكتابة. لقد اشتغلت كثيرا في مجموعاتي الثلاث الأخيرة، وفق مستوى عقلاي، بمعنى أنني صرت أكثر فأكثر سيد ما أبتغي قوله.

• عمر بريكو: تشبه نسبيا إدمان الان يو Edgar A. Poe، حينما فسر الطريقة التي كتب بها قصة الغراب Le corbeau، وهو ما صدقه بصدده القليل من الناس.

• خوليو كورتازار: لا، ليس أنني أحس بمجموع القصة قبل الانكباب على كتابتها، ذلك أنه تفضل عندي دائما بعض المناطق المعتمة. لكن تتكون لدي فكرة مصممة ومبينة جيدا عن القصة، فأشتغل عليها بعدئذ، بطريقة واعية وعقلانية أكثر.

هذا لم يمنع من أن إحدى قصص مجموعتي Deshoras، مثلا، وهي قصة «الفئران»: وهي قصة الألفاظ المقروءة عكسيا Soteras، قد كتبت تحديدا ضمن الجو العام الذي ساد قصصى الأولى. بمعنى أن هذه قد بدأت عن طريق هاجس تملكني عند فراغى من قراءة مقالة في إحدى الموسوعات، عن واقعة أن القرآن تشبه أحيانا، الأديال حول بعضها البعض، فتموت من جراء ذلك لأنها، مثلما يبدو، لا تستطيع أبدا التخلص من ورطة اشتباك الأديال فيندفع كل واحد من جانبه وهو يجر في اتجاه من الاتجاهات، إلى أن تقع الكارثة. لا نعلم أبدا إن كان هذا حقيقيا أم لا، ولكنه على الأقل، أحدوة قديمة. إن هذه الفكرة عن الفئران وهي في قعر جحرها تركض خلف بعضها البعض، مشبكة أديالها على شكل عقد تهدد أربعة أو خمسة منها بالموت الزؤام، لأنها لا تعرف كيف تتخلص من هذا المازق، فيجر كل واحد منها من جانبه: أقول إن هذه الفكرة / الرواية قد تسببت لي في بعض الهلع والخوف، وفوق هذا، فقد حدث أن قرأت من ذلك، مع سلسلة من المقارنات التي قمت بها حول أعمال التعذيب والتفبيب والقتل في الأرجنتين. اقترن عندي الأمران معا، فشرعت وأنا أمام الورقة - التي كانت إلى ذلك الحين هنا أمامي غير أني ما فكرت في كتابة قصة، وإنما اكتفيت بالجولوس أمامها فقط - أخط كلمة فئران (rates)، على الصفحة البيضاء لمرات عديدة، مثلما كنت أرسوم الكلمات في الهواء، وأنا بعد طفل صغير. كنت أكتب كلمة (ratas)، ثم فجأة، بدت لي إمكانية إنشاء عبارة تقرأ طردا وهي: (ratas a la rate)، «ربط الفئران»، التي تستلزم فكرة الربط عبر التذيل، على الرغم من أن هذه الأديال لم يكن قد أشير إليها في أي مكان من المحكي.

فجأة، عنيت لي فكرة أن تقضي لفظة «فأر» إلى سلسلة من الأفكار الأخرى عن طريق تقنية الكتابة المقروءة طرديا، وأن هذه الأفكار إنما هي أفكار عن الرب، تعكس مشاعري تجاه الأخبار الواردة علي من الأرجنتين، سواء منها المسموعة أو المقروءة. حينئذ، جلست لكتابة العبارات المقروءة طرديا. ومثلما تعلم، يبدأ المحكي بالإشارة إلى شخصية تشغل على ظاهرة الألفاظ المقروءة طردا، وبعد ذلك تأتي البقية. ظهرت

الشخصيات الأخرى - أقصد المراقفين الآخرين للشخصية الأولى : المرأة والطفلة الصغيرة - في غضون الصفحات الثلاث الأولى. وقد أتيت على نهاية القصة مثلما فعلت مع نهايات أكبر عدد ممكن من حكاياتي، في الفترة التي كنت فيها حكا، إنه عمل ينبع من أقصى نقطة من أعماقي، وذلك تبعاً لضرورة عقلانية بقدر قليل، عقلانية في الحدود الدنيا. وفي مقابل ذلك، هناك في نفس المجموعة، قصص أخرى معدة بعناية فائقة. مثلما هو شأن الأخيرة التي بعنوان *Dieno para un cuento* وأعتقد بأنها، مع ذلك، تخضع لكتابة تلقائية على المستوى التقني. ويبدو لي بأنها حكاية تستجيب لطريقتي الحالية في الكتابة، تلك التي صرت أتبعها خلال هذه السنوات الأخيرة. فهي رصينة أكثر، مخدومة بعناية، ومفكر فيها بدقة.

❖ **عمر بريكو:** فيما يخصني كقارئ، أعترف بأن قصة *Dieno para un cuento* تمنحني انطباعاً بكونها قصة معدة من تلقاء نفسها، مبنية من ذاتها، تقريبا من دون تدخل للكاتب وكأنها تتمتع بنوع من الاستقلالية، حتى ليمكن القول بأن بها نوعاً من القول الذاتي.

• **خوليو كورتازار:** نعم، فأننا نفسي استشعر هذا الانطباع. ما حصل مع *(Dieno para un cuento)* هو أن فيها الكثير من عناصر السيرة الذاتية، مثلما قد تكون لاحظت أنت نفسك. وعلى كل حال يمكننا أن نتخيل، أن نتخيل بأنه سيري ذاتي ككيف. لقد اشتغلت فعلاً مترجماً عمومياً في بونيس إيريس التي كان لي فيها مكتب أترجم فيه مراسلة مومسات الميناء اللواتي كن يجننني برسائل بعث بها إليهن عشاقهن البحارة، من كافة بقاع العالم. وكان علي أن أقوم بالترجمة من اللغة الإنجليزية إلى الإسبانية، ثم أرد بالإنجليزية على باعث الرسالة. ومثلما شرحت ذلك في القصة، فقد أورتني شريك هذا العمل، فاستمررت فيه إشتاقاً مني على أولاء الفتيات اللواتي كن أميات فيما يخص فن التراسل واللغة.

هنا بالضبط، تكمن حقبة من حياتي الخاصة في بونيس إيريس، تبدو لي دائماً بأنها كانت غريبة وخارجة عن العادي. وإنني كذلك لمتيقن أشد ما يكون عليه اليقين التام، من كوني أطلعت على سر جريمة قتل، في إحدى تلك المراسلات. يتعلق الأمر بامرأة ذهبت ضحية سم مدسوس. أنا بطبيعة الحال، ويحذر من جهتي، لم أسأل عن أية جزئية أو تفصيلية ترتبط بالحادثة. كنت فقط، قد التزمت بعملتي في شبه حياء. لكن ظل هذا الأمر يؤرقني، على اعتبار أنني وبشكل إرادي،

كنت شاهداً على هذه الحكاية المريبة جداً، والتي وقعت أطولها بين ساكنة هذا الحي البحري، وفي هذا الوسط الاجتماعي.

بقيت لي من كل ذلك، شخصية أنابيل *Anabel* باعتبارها نوعاً من الصورة المهيمنة، الصورة الرمزية. وكان يحدث لي بين الفينة والأخرى - وقد مضى أكثر من أربعين سنة على هذه التجربة - أن أفكر في أمر أنابيل. ومنذ ثلاث سنوات، قلت فجأة في نفسي خلال عطلة قضيتها في المارتنيك: *(La Martinique)* ينبغي أن أكتب قصة أنابيل. فشرعت في محاولة كتابة هذه القصة.

غير أنني فيما بعد، أدركت بأنها تتأبى على الصدور في هيئة قصة قصيرة. كتبت صفحة واحدة، لكن بدون جدوى. ومع ذلك، كانت الصورة أكثر وضوحاً في ذهني إذ لم يكن علي أن أختار أي شيء، بل فقط أن أغترف من الذاكرة حيث الصور كانت أكثر دقة ووضوحاً واقعية. لكن أنابيل لم تأتني كشخصية قصصية.

عندئذ اخترت محاولة كتابة يوميات موازية لضميتها أمر رغيتي في كتابة قصة حول شخصية أنابيل. وباختيار كتابة اليوميات، غدت قصة أنابيل أخيراً، ساحة ومكتوبة. لقد تضمنتها اليوميات الموازية. إنها إن شئت، الضدعة اللببية التي تجعل من محاولة كتابة ما، الحكاية نفسها التي تكون متضمنة في هذه المحاولة.

❖ **عمر بريكو:** إنك باختصار، تطبق هنا أحد المبادئ التي صرحت بها في كتاب «الدوران على اليوم في ثمانين عاماً، عن الحكاية المختصرة وحواليها»، حيث نقول ما يلي: «حينما أكتب حكاية، أبحث بشكل غريزي عن أن تغدو هذه الحكاية - بشكل من الأشكال - غريبة عني، مدمت على كل حال خالفها. أبحث عن كيف يقدورها أن تحيا حياة مستقلة تجعل القارئ، أو تمكنه، من أن يكون انطباعاً بأنه يقرأ شيئاً يولد لذاته، في ذاته أو عبرها، بمساعدة منقذ الموقف بطبيعة الحال، لكن دون أن يبدو هذا المنقذ حاضراً أبداً».

• **خوليو كورتازار:** نعم، لقد كانت تلك هي الطريقة الوحيدة بالنسبة لي للأقتراب من أنابيل بعض الشيء. وحتى بذلك الشكل فإنني لم أرق إلى ذروة ما كنت أرغب فيه. ذلك أن ما كنت أرمي إليه هو أن أحكي أنابيل، وأن أجعل أنابيل في الحقيقة، وأنت تعلم ذلك جيداً مدمت قد قرأت القصة، هو من يحكي حكايتي أنا، في العمق. هو من يكشف عني، من يظهر كل الجبن الذي حاق بوضعيتي إزاء الجريمة، هو من يظهر

هائلا من الأشياء، مثلما يحدث عادة في لحظات الشroud الإنساني، حيث تمر الصور تباعا وتمضي لتتفقد، لكن بفترة، تأسرنى واحدة من كل ذلك الكم الهائل، لأنها تحمل في ذاتها حسا تحريضيًا، أو شحنة خاصة. لأن بها لغزا ما، أو شيئا ينبغي علي اكتشافه. وهذا ما سيعطي الولادة للقصة. إن القصة أساسا هي بحث، بحث يجر إلى لحظة التنوير الشامل للوضعية.

« عمر بريكو: هل باستطاعتك توضيح هذا بمثال أو قصة ؟ »
 « خوليو كورتاز: إن ذلك هو ما يحدث في قصتي المعنونة «مخطوط عثر عليه في جيب» حيث ينشغل رجل بالبحث عن امرأة بكيفية مرضية - دون أن يوجد هناك تفسير محدد لأسباب هذا البحث - مستعملا بعض قواعد اللعب الشيطاني التي تحكم عليه بفقدانها أكثر مما تساعد على الوصول إليها. ذلك أن جميع الأشياء التي لا تملك لها تفسيرًا منطقيًا أتية من كوني كنت أسقط - يوميا - الميتر حيث يحدث أننا - وهذا أمر باريزي مخصص - نتلافى النظر في أعين بعضنا البعض، لأن في ذلك سوء الأدب. كنت أنظر إذن عبر الزجاج، فأرى طيف المرأة الجالسة أمامي منعكسا عليه. وبين الفينة والأخرى، كانت هي بدورها تنظر إلي من خلال الزجاج، فيحدث أن تتقاطعت نظرتنا إذن. غير أن هذا لم يكن جديرا بأن يواخذ عليه المرء اجتماعيا، وبصيغة أخرى أقول - ليس بمقدور الرجل ولا المرأة - مبدئيا - أن ينظر إلى عيني بعضهم البعض مباشرة، ولكن بمقدورهما فعل ذلك عبر الانعكاس غير المباشر لصورتيهما على الزجاج.

لم تكن بالنسبة لي، أية مصلحة في المرأة. ما همني هو هذه الوضعية المثقلة الأخلاق التي نشأت بيننا. وبفترة شملني هذا الإحساس الذي ما فقت أن كلمتك عنه. لقد أحسست بأن هذه الصورة مشحونة، وتتضمن شيئا آخر، وبأنه لا ينبغي علي البقاء في جوف الناقلة. وأنا متأهب للنزول من المترو، رأيتني شخصية حكائية. رأيتني كأننا يبحث عن امرأة - لأسباب لا تقدم لها القصة أية تفسيرات - طبقا لقواعد لعبة تستوجب احترامها بعناد.

وحينما شرعت في كتابة هذه القصة، استغرق وصف هذه الوضعية الجزء الأول كله. غير أنه لم تكن لي فكرة محددة عما قد ستؤول إليه الخاتمة. ظل كذلك، إلى أن صرت أدرك (وقد جاءني هذا كذلك من اللاشعور، مادمت لم أفكر فيه أو أتأمله) بأن النهاية الوحيدة الممكنة لهذه القصة كانت هي الانتهاك. بمعنى أنه كان ينبغي علي الرجل في لحظة محددة، أن يخرق

المفارقة بين رغبتي من جهة، في الاستفادة من المسألة، ومن جهة أخرى بين عدم تدخلتي في الحادثة؛ وهي وضعية غامضة وملتبسة يتبناها المترجم دوما، حين يراوح بين شينين، لغتين وموقفين، وبالنظر إلى ذلك، فكل شيء قدم ككتلة، إنه نموذج من طريقتي في الكتابة خلال الفترة الأخيرة، حيث يملأني علي التفكير الطويل، ويحظى عندي بالصدارة بالمقارنة مع ما كان فقط، غير عقلائي أو ينتمي إلى اللاشعور.

« عمر بريكو: هل المحامي هاردي Harroy صديق المترجم - الذي يهتم بحياة العالم السفلي للمجتمع، تقريبا على طريقة الاختصاصي في علم الحشرات، هو نفسه الشخصية السارية لقصة «أبواب السماء» des portes du ciel تلك التي تصف «الوحوش» ؟ »

« خوليو كورتاز: أجل، إنه هو نفسه، نفس هاردي. هذه الشخصية كنت قد خلقتها في «أبواب السماء». وحينما انكببت على كتابة حكاية أنابيل، تجلت لي صورة هاردي من جديد. لقد كان الكائن (الرقبي) الذي بمقدوره مساعدتي في تلك الأثناء، على تتبع أنابيل، وإجراء تحقيق حول حياته، لأن ذلك هو ما يحلوه له القيام به، مثلما هو ملحوظ في «أبواب السماء». إنها تحديدا، الشخصية نفسها.

« عمر بريكو: يقوون هذا إلى سؤال آخر. لدي شخصيا الانطباع بأنك لست من طينة أولئك الكتاب الذين ينطلقون فقط من صورة للشروع في كتابة المحكي، إذ اعتقد بأنك تشتت ما هو أكثر. فهناك بعض الكتاب الذين ينطلقون من صورة ما، لكن مثلا، صورة رجل ينتظر وصول قطار في محطة خالية، دون أن يكون عمليا على بينة من أي شيء وراء هذه الصورة. اعتقد بأن عناصر أخرى تتدخل في نقطة الانطلاق لديك، سواء تعلق الأمر بالقصة أو بالرواية.

« خوليو كورتاز: قد أقول بأن هناك على العموم، صورة أو سلسلة ما من الصور لحظة حياتية ما حيث يمكن وجود ليس فقط صورة ويقع من الدم، ولكن أيضا تنقل في الأشخاص الحكائية، كما يمكنه كذلك أن يكون مشهدا حيويًا للغاية تظهر أثنائه شخصيات متنوعة غير محددة الهوية، لكني أراها أمامي.

فعلا، يوجد كل هذا كمدرك أول. لكن هناك ما هو أكبر من ذلك لا يتعلق الأمر وحسب بمجرد صورة، إذ الصورة مثقلة للغاية بشيء ما ينفلت من قبضتي وتحكمي. إنها بتعبير آخر، صورة مختلفة عن كل الأخريات. بوسعي أن أكون تخيلت كما

قواعد هذه اللعبة مادام أمر هذه المرأة يهيمه بشكل خاص، وانطلاقاً من هنا، تحصل الكارثة.

❖ عمر بريكو: في «استمرارية الحداثق» - القصة التي أجدها ممتعة دائماً - يسيطر علينا الانطباع منذ الوهلة الأولى، بأن السارد فيها يعلم بالضبط إلى أين يقجه بالسرد، وبأنه يتنبأ بالنهاية، فهل هذا صحيح أم لا.

❖ خوليو كورتازار: سأخبرك يا عزيزي عمر، لأنني لم أعد أنكر أبداً كيف بنيت هذه القصة. لم أعد أعرف إن كانت النهاية - لحظة شروعي في الكتابة - متنبأ بها سلفاً أم لا. أعتقد بأن نعم، لأن آلية القصة وواقعة أنها أقصر ما كتبت من قصصي - وربما هي أقصر ما كتب في فن القصة، لأنها قصة تصبore على الرغم من أنها لا تشتمل إلا على الحد الأدنى من الكلمات، وهي من هذه الزاوية أقصوصة - يمكنكم أن يجعلنا نفكر في أن كل شيء فيها كان معداً ومخططاً له منذ البداية. غير أنني لم أعد أنكر إن كنت قد تصورت الأشياء في مجملها، بمعنى أنه في اللحظة التي تخيلت فيها أحدهم يعود فينشل بقراءة الرواية؛ كنت سلفاً قد تخيلت النهاية. إنها لم تترك هي الأخرى أبداً، من حلم. إذ لم أعد أعرف من أين خُطرت لي فكرة كتابتها. إنني بالجملة، عاجز عن إعطائك جواباً شافياً بخصوص هذه القصة.

❖ عمر بريكو: لم يمض وقت طويل على ما تكلمنا في شأنه من نذك الذاتي، وإرادتك عدم اقتحام تجربة النشر إلا انطلاقاً من بلوغ مستوى معين من النضج. لكن يتوافق هذا مع واقعة أن واحدة من قصصك القديمة التي كتبت منذ مدة ولم تتضمنها أية مجموعة قصصية، قد نشرت حديثاً في الملحق الأدبي لجريدة Clarín بـوينيس إيريس. يتعلق الأمر بامرأة تكلم زوجها الذي هجرها لوقت طويل، عبر الهاتف. لم تكن المكالمات جيدة، لأن الرجل يتحدث من مكان يبدو بأنه بعيد، مما حدا بالمرأة ألا تفهم جيداً ما كان الرجل يود قوله. وما أن تضع المرأة السماعة، حتى يعلن لها أحد الأصدقاء نبأ العثور على زوجها جثة هامدة قتلت ليلة أمس. أنذكر هذه القصة ؟

❖ خوليو كورتازار: نعم، أنذكرها بطبيعة الحال. إنه لأمر مثير للفضول، فأنأ أجهل من كان يحتفظ بهذه القصة. لقد كانت جزءاً من أضمومة شملت سبع أو ثمانية قصص كتبتها حينما عملت أستاذاً في هذه المدينة الصغيرة التي تدعى شيفيليكوي Chivilcoy، الواقعة بضواحي بوينيس إيريس. كانت الأضمومة عبارة عن دفتر صغير استنسخت منه نموذجين أو ثلاثة، ثم

وزعتها على بعض الأصدقاء، فحصل أن إحدى هذه النسخ وقعت ببداية، بين أيدي أولئك الذين قاموا بنشر النص دونما وجه حق، إذ من الأحسن الإشارة إلى هذا ونحن في هذا السياق. أنا لا ألتمح إلى حقوق المؤلف أو إلى أي شيء من هذا القبيل، وإنما أحيل فقط، إلى مسألة ذات صبغة أخلاقية. لأن هذه القصص لم تكن موجهة أساساً للنشر، وإنما هي جزء من تلك القصص التي اعتقدت بأنني تخلصت منها بإتلافها. تحمل القصة عنوان Suena el telefono بين الهاتف، وتدعى المرأة ديليا Dilia إنها واحدة من تلك القصص «التجريبية» التي كنت أختبر فيها قدرتي، ولم أسع قطعاً إلى نشرها.

وعن هذه القصص أقول بأن الأفكار والمجح كانت عموماً، جيدة. بمعنى أنني كنت أتلاعب فيها بالزمن وبالفضاء، ثم إنها تتضمن تصوراً غرائبياً ناضجاً للغاية. لذلك وضعتها على الدوام جانباً، لغايتين مزدوجتين: إما لإعادة كتابتها بطريقة تقنعني، وهو ما لم أقم به لأنني اخترت كتابة أشياء جديدة؛ وإما من أجل إتلافها. وقد اعتقدت لفترة بأن هذه القصة قد أتلفت، إلى أن ظهرت فجأة على صفحة الملحق الأدبي.

❖ عمر بريكو: كيفما كان الحال، فلهذه القصة أهمية إن يهتم بأعمالك الأدبية. إنها إلى حد ما، تشبه جزء الفك من جمجمة الرأس الذي يسمح للانثروبولوجي بإعادة بناء وتركيب الهيكل العظمي بأكمله. إنها تمكننا من التعرف على «كورتازار ما قبل كورتازار» الشهير. وإننا لنلاحظ في هذه الألفاظ، بأن وراء هذه القصة كان يكمن سلفاً مشروع كاتب المجموعة القصصية. Bestiario كما أعتقد أن ما يضعف من تأثيرها النهائي هو - بصراحة - المبالغة في تقديم الوقائع والاستغراق في الجزئيات غير المربوطة مباشرة، بما يمكن تسميته بـ اقتصادية القصة القصيرة. إن الكاتب لا يقاوم الرغبة في تقديم شروحات مسهبة، ويبدو أنه يخاف من أن يكون القارئ غير قادر على متابعتها، لذلك فهو يمنحه عكازين لاستئناف المسير. أليس هذا هو رأيك ؟

❖ خوليو كورتازار: لا أنذكر هيكل القصة ولا صياغتها الكتابية، لكن هذه بداية هي العيوب التي دفعتني إلى عدم المجازفة بنشر هذه القصص، وإلى الاحتفاظ بها في ظلمات أدراجي. أما القصة الوحيدة التي لم أضفها إلى مجموعة Bestiario، والتي بدت لي مع ذلك بأنها كانت - تقريباً - جيدة، وكان باستطاعتي أن أضفها إلى هذه المجموعة، فقد منحتها لأرتورو كوارادرو Arturo Cuadrado الذي كان وقتئذ يدير مجلة

في بونيس إيريس، فنشهرها في عدد من أعداد المجلة. إنها قصة بعنوان Brue الساحرة، تنهض على فكرة جميلة جدا ومثيرة كثيرا للعواطف ومأساوية للغاية. إنها بالجملة، قصة فانطاستيكية بالخالص. ومع ذلك، حينما قرأتها مقرونة بقصص Bestorio الأخرى، رفضت ضمها إلى المجموعة، معتبرا إياها خاتمة حلقتي الكتابية السابقة، ثم تركتها جانبا.

✦ عمر بريكو: قلت قبل قليل، بأنك قد تعود إلى الحديث عن الفترة التي أدركت فيها الفرق بين الأدب الرديء والأدب الرفيع.

✦ خوليو كورتزار: أجل. لكن لنقل بأننا لم تكن لحظة مجتزأة جيدا، إلى الحد الذي يجعلني أؤرخ لها بدقة. ومع ذلك، فأنا أتذكر جيدا أنني ومنذ سن السادسة عشرة والسابعة عشرة، صرت قارنا قادرا على التهام مقالات مونتغن (Montaigne) بالتناوب مع مغامرات بيغالويل لسيكستون بلاك (Seldon Blake)، إدكار والاس (Edgare Wallace)، الروايات البوليسية لتلك الفترة (وكنت قارنا كبيرا للرواية البوليسية)، مع محاورات أفلاطون (Platon) لم تكن الأشياء بعد صافية ومقسمة تقسيما واضحا في ذهني، لأن خلطا كبيرا ظل يسود مداركي. ومع ذلك، إباني لا أتخسر على هذا، لأن حينما تقرأ كثيرا الأدب الرديء عنيته، سواء في سن الطفولة أو المراهقة، فإنك حتما ستحصل منه على مواد تيماتيكية وعلى غنى ورخم لغويين، إنه يلفك باختصار، أشياء وإجراءات محددة.

ذات يوم وأنا أتسكع في وسط بونيس إيريس، عرجت على مكتبة من المكتبات فألفيت كتابا لأحدهم يدعى جان كوكتو (Jean Cocteau)، بعنوان رئيسي: «أفيون»، وعنوان فرعي: «يوميات لدرة التسمم». كان خوليو كوميز دي لاسيرنا (J.G. De la serna) هو الذي ترجم الكتاب، وقدم له رموان كوميزدي لا سيرنا (Ramon g. de la serna) كانت مقدمة رموان رائعة، تشبه تلك التي سبق له وكتبها باختصار شديد، كان ثمة شيء ما يجذبني إلى هذا الكتاب بالضبط (إن لم يكن جان كوكتو يعني بالنسبة لي أي شيء وقتئذ)، لذلك اقتنيتها، ثم انسلت توالى مقهى قريب - لا زلت أذكر هذا كله جيدا-، وانهمكت في القراءة، وكانت الساعة تشير إلى الرابعة بعد الظهر. ولما بلغت الساعة السابعة مساء، كنت لا أزال مستغرقا في القراءة بجاذبية وسحر. وكان من أفضال كتيب كوكتو ذاك علي، أنه أقحمني لأول مرة ليس فقط لجة الأدب الحديث، ولكن متن العالم الحديث.

✦ عمر بريكو: ما الذي تقصده بقولك «العالم الحديث» ؟

✦ خوليو كورتزار: أريد أن أقول بأنني خلال ذلك اليوم، فهمت

إلى أي حد كنا - نحن أرجنتيني الجيل الذي أنتمي إليه- مشدودين إلى تقليد أدبي، إلى أسلاف أدبية، إلى سوابق أدبية ضيقة، وكيف لم يكن لدينا سوى بعض اللوح المجتزأة عما كان يجري خارج البلاد، وبالأحرى ما كان يجري في أوروبا. بطبيعة الحال، أنا أتحدث عن نفسي وحسب، ذلك أنه من البديهي أن يوجد في بونيس إيريس بعض من كانت لهم معرفة بما هناك مثل بورخيس Borges الذي كان ملما منذ وقت لا يستهان به، بما كنت أجعله إلى ذلك الوقت لقد كان ذلك الكتاب نسيبا، هو علامة اعتدائي، لأنني في اللحظة التي باشرت فيها القراءة، أحسنتي أفحم. لقد شعرت حينئذ، بأن مرحلة كاملة من حياتي الأدبية صارت تنتمي إلى الماضي بشكل لا رجعة معه، وأن عالما لم أكن أفهم جيدا ماذا يكون بعد، يفتتح أمامي.

ذلك أن كوكتو كان يتكلم عن كل شيء في هذا الكتاب الذي هو عبارة عن يوميات. تكلم عن بيكاسو، عن السورالية، التكمبية، عن رايون روسيل (R. Roussel)، عن بونويل (Bunuel)، عن السينما، بل إنه رسم فيه بعض التغطيات. إنه نوع من المعرفة العجيبة (Merveilleuse l'entmagorie) الواقعة في مائتي صفحة، والتي تحول على عالم كان مجهولا كلية بالنسبة لي. إذ مع كل صفحة من صفحاته، كان يتناهني نوع من الشعور بالكشف، اكتشف من جهة القصيدة، واكتشف من جهة أخرى صاحبها، وهكذا دواليك.

إن هذا الكتاب الذي لازلت أحتفظ به معي - وهو من الكتب النادرة التي حملتها إلى باريس لأنه يعد بالنسبة لي فيتيشا - قد فتح عيني. إذ ابتداء من ذلك اليوم الذي اقتنيتها فيه، صرت أقرأ وأكتب بطريقة مختلفة، بطموحات أخرى، وبأبعاد جديدة.

✦ عمر بريكو: إن شئت طبعاً، وما بمنّا في صميم الموضوع، فلنتكلم قليلا عن بعض التأثيرات التي كنت قد تلقيتها. لقد سبق أن تكلمت كثيرا عن ذلك، واعتقد بأنه - وتبعاً لك ليس القارئ هو من يختار كاتبه، ولكن يقع العكس. بصيغة أخرى أقول: إن ما نسميه «تأثيراً»، قد يكون مسألة تبادل تأثير وتناغم، وكان كتابا معينين كانوا ينتظرون مجيئك. لكن وعلى العكس أيضا مما يحدث عامة، فإن نتكلم عن هذه التأثيرات هو أمر لا يبدو بأنه مجرد لك، لماذا ؟

✦ خوليو كورتزار: أعتقد بأن هذا يعود إلى أنني لم أرتع أبداً من التأثيرات. أتت تعلم بأن هناك بعض الكتاب، وعلى الأخص بعض الرسامين، ممن يرتاب دوماً، ويخشى نوعاً ما

من أن تستوعب شخصيته من قبل كاتب أو رسام آخر. إنه لأمر متداول بكثرة لدى الرسامين، وأنا أعرف بعضهم الذي لا يذهب لزينة معارض البعض الآخر، مخافة أن يعكس ما هو معروض على أعماله.

أنا شخصيا لا أعرف أشكال الضعف والخوف الداخلي هذه. إنني أستشعر أحاسيس أخرى، لكن ليس هذه. لم أحس قط أن أفزع تحت التأثيرات، زد على ذلك أنني لا لأجمل من التصريح بذلك. إن ما يسليني هو أن ينسب إلي بعض النقاد تأثيرات لم أحس بها أبدا لقد أصقلت صورة كافكا (Kafka) دوما، على بعض مظاهر أعمالي. لأنه وباستثناء قصة واحدة كانت قد كتبت عمدا بطريقة معينة، تحمل عنوان «بكبرياء مشروعة» وتتصدرها هذه العبارة «في ذكرى ك» (in memory of) التي هي تحية وتكريم لكافكا، أقول باستثناء هذه القصة، فإنني لم أستشعر في قرارة نفسي أي تأثير لكافكا على أعمالي. إنني أقدر وأحترم أعمال كافكا. غير أني لم أحس قط بتفوقيتها علي. على العكس، كنت وسأبقى شافيا لكل تحفة من التحف الأدبية، ولا أجد أية نقصية لملاحظة ذلك، أو للاقرار به كلما طرح علي السؤال بهذا الشأن. أعتقد بأن مسألة التأثيرات هذه تشغل بال الكثير من الكتاب، ولا أعتقد بأنها ذات أهمية.

❖ عمر بريكو : غير أنني أعتقد بأن هناك مظهرا آخر يرتبط بالتأثيرات : فالكتاب اللاتينو-أمريكيون لا يترددون في الاعتراف بتأثيرهم بالكتاب الانجليزي والفرنسيين، الأمريكيين أو الألمان مثلا. وعلى العكس، فهم كثيرون أشد ما يكون عليه الكتمان حينما يتعلق الأمر بتأثير كتاب أمريكا اللاتينية عليهم، وعلى الخصوص حينما يتعلق بكتاب معاصرين لهم، حتى نذكر مرة أخرى الدكتور جونسون (Johnson)

• خوليو كورتازر : لا أعرف لذلك سببا. ربما هناك في ميدان أمريكا اللاتينية بعض الحساسيات التي تتدخل في اللعبة بشكل أكبر مما هو عليه الحال، في ميادين أخرى. لكن على العموم، صحيح أن الكاتب اللاتينو-أمريكي مهيب للاعتراف بتأثير خارجي عليه، أكثر من تأثير مواطنيه عليه.

❖ عمر بريكو : ألا أعتقد بأن الأمر -هنا- يتعلق بشكل خفي من أشكال قبول الإمبريالية الثقافية ؟

• خوليو كورتازر : أبدا. تخيل معي قليلا كيف سأكون غيبا إذا ما أنكرت التأثيرين الحاصين جيدا، لكل من مورخيس وروبيرو أرتل علي. لقد كنت أشير إليهما دوما.

❖ عمر بريكو : نعم ولكنني سأقول بأنك كنت تقريبا، الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. ثم فضلا عن ذلك، هناك هذه

الواقعة المثيرة للانتباه، وهي : لماذا يملك كما هائلا من كتاب أمريكا اللاتينية - ولتكتف بأولئك الذين ينتمون إلى جييك دون أن يتعد أكثر - استقطلاع مقدس كلما وقع التفكير في كتابة رواية بوليسية، على الرغم من أنهم كانوا قراء نهيمين لهذا النوع من الكتابة الروائية ؟ أجل، إنني على علم بوجود استثناءات كبرخيص وبيوي كازاريس (Bloy casares) وإينريكي أموريي (Enrique Amorim) ومانويل بيرو (Manuel Peyro)، لكن وكما أشرت، تبقى هذه مجرد استثناءات. ثم زد على ذلك، أن هؤلاء يكتبون رواياتهم البوليسية دائما، وكأنهم يحاكون النوع محاكاة ساخرة بالاستخفاف منه أساسا.

• خوليو كورتازر : سأضيف إلى الأسماء التي أشرت إليها اسم رودولفو والش Rodolfo Walsh الذي كتب رواية بوليسية متميزة. ❖ عمر بريكو : بجميلة الحال. غير أنني لا زلت مع ذلك، أفكر في أن الكتاب الأمريكي-لاتينيين يبحثون لأنفسهم عن حجج وتعلات لكتابة الرواية البوليسية. وكأنهم يلمحون للقارئ بغمزات منهم قائلين : «إنها رواية بوليسية، غير أنها تشمل شيئا آخر، فلا تحملها أكثر على حمل الجد».

• خوليو كورتازر : ألا يرجع هذا كله إلى سلم القيم الزائف الموجود في الأدب، مثلما هو موجود في مجالات أخرى ؟ ذلك أنني أعرف جيدا، كتابا قد يرفضون وهم مروعون، كتابة قصة مسلسلة في حلقات لفائدة محطة إذاعية، مثلا. لأنهم يعتبرون بأن المسلسل الإذاعي هو ما إلا جنس أدبي ثانوي وغير ذي قيمة، وأنهم لا يستطيعون التنازل من جهتهم للقيام بمثل هذا الشيء. إنه منطق استدلاي مستمد من الصوفية، لأن الأمر كله إنما يتلخص في مدى الإمكانات المتوافرة للقيام بكتابة مسلسلة إذاعية جيدة أم لا، وقد وجدت سابقا. ففي أوروبا غالبا ما يبحثون مسلسلات من الطراز الرفيع، لأن هناك من لا يتردد في كتابتها.

كان لدينا دائما، فيما يتعلق بالرواية البوليسية، ميل إلى اعتبارها نوعا مسليا من أنواع الكتابة، وكان الكاتب الذي يسم نفسه «إن» -بالجاد- لا تنس أنني تكلمت كثيرا عن الجاد (Sienek). (بتشديد خاص على الكلمة) كواحد من جروح أمريكا اللاتينية- يفكر بأنه لا ينبغي له أن ينحط إلى هذا المستوى. لقد قلت أكثر من مرة لكتاب كوبا (cuba) خصوصا منهم الشباب، الذين يشكون من أن أعمالهم لا تنشر بكثرة : «أنتم تشكون من عدم تمكنكم من النشر لكن، في الحقيقة، ما ينبغي أن تقوموا به الآن، هو إقحام وسائل التواصل الثقافي الجديدة في كوبا، أي التلغزة والإذاعة». وكانت الإجابة هي دائما : «لا ! فأنا شاعر !»، أو «أنا روائي !»، وهكذا إذن، يتم

اعتبار الكتابة في أنماط التوصل الأخرى، غير مشرف.

❖ عمر بريكو : أجل، ذلك صحيح، غير أن هناك كذلك، جنسا أدبيا يبدو أنه من قبيل الطابو: إنه جنس اليوميات. هنا أيضا توجد استثناءات، ويعد بورخيس واحدا منها. فلماذا لا يكتب كتاب أمريكا اللاتينية سيرهم الذاتية على غرار ما يقع بالخارج، خصوصا أوروبا التي أشبعت هذا الجنس ؟ لماذا في نظرك، هذا الخوف ؟

❖ خوليو كورتزار: لا أعلم مرد ذلك، تحديدا. أحسني شخصيا معني بهذا السؤال، لأنني لا أستطيع فكرة كتابة سيرتي الذاتية، وأعلم علم اليقين بأنني لن أكتبها أبدا. لكن تحليلا لهذه الظاهرة بمقدوره أن يقودنا إلى سلسلة من الأشياء التي أجعلها إلى هذه اللحظة. ثم إنه لصحيح مع ذلك، أن اليوميات من الأنواع الأدبية التي لا يتعاطاها أي أحد تقريبا.

❖ عمر بريكو : قد يوميء هذا إلى أن الكاتب بحاجة إلى الاختفاء وراء قناع ليحول حقيقته العميقة إلى أدب، وإلى أن يتوجس خفية من الظهور بوجه مكتشف، وذلك على الرغم من أن السيرة الذاتية بمقدورها أن تكون أيضا، نوعا من الحكاية.

لقد طرحت أنت نفسك السؤال في كتابك: «الدوران على اليوم في ثمانين عالما». وإذا ما سمحت، يمكن لي أن أذكرك بكلماتك الخاصة. تقول: «بقيت سخرية سؤال زوجتي جائمة قليلا فوق القلب، مثلما تجثم السحب فوق قمة كازانوف. ولم لا كتاب عن اليوميات ؟ إن كان في هذا بعض المتعة، فلم لا؟ ما أبشعه من قارة للمناققين هذا الجنوب الأمريكي! أي خوف من أن نتهم بالهقد والادعاء ؟ فإن تكلم كل من روبرير كرافيس (Robert graves) أو سيمون دي بوفوار (simone De Beauvoir) عن نفسها، نضمن لهما الاحترام الكامل والحق في الاختلاف. أما أن نخطر - كارلوس فوينتس (Carlos Fuentes) وأنا نفسي - الجمهور بنشر يومياتنا، فقد يقال عنا مباشرة بأننا نعد نفسنا مهمين: إن من براهمين تخلف بلداننا فقدان البعد الطبيعي لدى كتاب هذه الأقطار، أما البرهان الآخر فهو فقدان حس الهزل، لأن الهزل لا ينشأ دون البعد الطبيعي » فما الذي يظهر لك ؟

❖ خوليو كورتزار نعم، إنك لمحق في تذكيري بهذا المقطع. فحينما يتعلق الأمر بسيرة ذاتية لكاتب عاش بشكل طبيعي ضمن وسط أدبي معين - ليكون واحدا من كتاب بويش ايريس - وتقارنه بنخبه إنجليزي له عاش في الوسط اللندني.

نجد أن هناك بعض العناصر التي يجب أخذها بعين الاعتبار. إذ تتحكم مسألة أخلاقية كاملة، وسلم من القيم في العلاقات الشخصية. ذلك لأنه حينما يكتب شخص مثل برنارد شو (B Shaw) أو تشيسترتون (Chesteron) أو ويلز (Wells) سيرته الذاتية، بكل تفاصيلها الدقيقة والمستفورة، فإنه يذكر كل الرجال والنساء الذين شكلوا محيطه الخاص، بمن فيهم أولئك الذين يكن لهم في نفسه إعجابا، أو أولاء الذين ينفر منهم ولا يستريح إليهم، مشورا إلى خصوماته مع لورانس (La wrance) وإلى لقاءاته مع فيرجينيا ولف (V woolf)، الخ.

لكنه من غير الممكن تقريبا، أن نتخيل أدبيا من أدباء بويش ايريس - كإرنستو ساباتو (Ernesto Sabato)، مثلا - يكتب سيرته الذاتية وقد انهك في الإفصاح عن كل ما يفكر فيه حقيقة إزاء زملائه الكتاب. لأن ما يفكر فيه هو، يمكن لنا أن نعلمه عن طريق المحادثات الخاصة التي كان يعقدها مع أصدقائه الخلس، دون أن يعدد إلى كتابته بصراحة على صفحات سيرته الذاتية. لماذا هذا كله؟ المشكلة هي أن المقولة الأخلاقية المطبقة على ميدان السيرة الذاتية الأدبي تبدو مختلفة جدا في أمريكا اللاتينية.

إننا في هذا البلد، نعد وشاية - تقريبا - كل كلام صادر في حق الزملاء، خاصة إن كان ذا محاولة انتقاصية ويخلق هذا الموقف بطبيعة الحال، كمادات كاتمة. إنه لمشكل جد معقد.

❖ عمر بريكو : فضل لدي سؤال واحد بخصوص هذا التحفظ الصار عن كتاب أمريكا اللاتينية إزاء أدب الترفية. إنني لأتساءل أياكون مرد هذا إلى نوع من الشعور بالذنب؛ بمعنى أن الكتابة قد تبدو ضربا من الترف في قارة كأمريكا اللاتينية، حيث الملايين من الأميين، حيث الاضطهاد، الديكتاتوريات، اللاجئون السياسيون الخ. وحينذال، يستطيع الكاتب أن يفكر بأن حجته التي تقيه من السقوط في نعت ممارسة الترف، هي أن يكتب حول الموضوعات الجادة، الصعبة، وذات الأهمية.

❖ خوليو كورتزار: أجل فذلك أمر طبيعي. غير أنه يبدو لي أنه مشكل متعدد الوجاهات، وأنه قد ينهني كسط الواجهة قليلا. إنه مشكل شديد الصلة بأحد مظاهر المزاج والنفسية الخاصة بالأمريجنينيين، ويسكان بويش ايريس على وجه الخصوص لقد استرعى انتباهي دانما، وجود سلسلة من الكتاب الأرجنتيين المنتمين لفترة نهاية القرن الـ ١٩، مثلا، والذين لم يترددوا قط في تأليف كتب - هي بصراحة - ذات طابع

هزلي، كتب خفيفة، مثلما هو الحال بالنسبة لإدواردو وايلد (Eduardo Wilde)، ميكويل كاني (Miguel Cané) الذي كتب جوفينيليا (Juvenilia) وقد كتب وايلد كما هائلا من الكتب التي يشقها هزل من طبيعة خاصة ودون أن تذهب بعيدا، فإن الجنرال مانسيبا (le général Mansilla) حتى وهو يصف بعثته لدى هنود الرانكيل (Ranqueles) بطريقة جديفة للغاية، فإنه يفعل ذلك بريشة لعب هائلة، وهو غالبا ما يكون طريفا. قد يبدو بأن الأدباء الأرجنتينيين الجديين لهذه الفترة المذكورة، لم يكونوا يخشون ما أسميته بأدب الترفيح. إنهم لم يكونوا راغبين في تبني موقف رومانسي، نسبيا على طريقة فيكتور هيجو (V. Hugo) مثلا، الذي يضع نفسه مباشرة ضمن المستوى الدراماتيكي أو المأساوي.

يمكننا دون شك، أن نستدل في القرن العشرين على قطيعة بين الأجيال، على تحول متصل غاية الاتصال بالشروط السويسرية - سياسة للبلاد، حيث بدأ بالفعل ما أوصأت إليه في التشنق.

إن الكاتب الذي يتحدد هو نفسه كذلك، والذي يسكنه طموح في أن يكون كاتباً حقيقياً، هو من يصبح بشكل أوتوماتيكي، جادا للغاية. إننا نلاحظ - اليوم - ظهور أدب جدي. وقد سبق لي أن تناولت الموضوع في بعض الملاحظات المبسوطة بين ثنائيا كتاب : «الدوران على اليوم في ثمانين عاما»، في «صيف على الهضاب» مثلا، في (De la soledad en los valerosos) عن الجاد أثناء سهرات العائلم «، في (No hoy peor sordo que al que) هناك أطلع أصم من...»: «إني أولأخذ على اللاتينيو - أمريكيين عامة، وعلى الأرجنتينيين بخاصة، نقصا لا يستهان به فيما يخص حس اللقطة.

وأنا أحول معنى بيت شعري لريكاردو موليناري (Ricardo Molinari)، كنت قد طرحته هذا السؤال: «من سيخلصنا من النزوع الجاد؟». أفترض أن النضج الوطني سيقودنا أخيرا، إلى فهم أنه ليس هناك من سبب في أن يستمر الهزل موضوع حظوة لدى الأنكلو ساكسونيين، ولدى أدولفو بيوبي كازاريس (Adolfo Bay casarís)، وحسب.

إن من المعجزات الكبرى لزمننا، من هذا المنظور، هو جارسيا ماركيز (García Márquez) الذي يستعمل بكثرة في مكنياته الأكثر مأساوية، الهزل والعناصر التي ليس لها أية علاقة مع هذا الحس الجاد الذي سفسد الكثير من الكتب، وجعلها رديئة.

♦ عمر بريكو : إن إدواردو ماليا (Eduardo Malia)، هو مثال نموذجي مهم للكاتب الجاد والجدي الذي حظي في زمنه، بالكثير من النجاح. وقد كونت عنه انطبعا مفاده أنه حينما يجلس إلى مكتبه المكتبة، تغشى العالم المحقق به الظلال، فيغدو صعبا وخطيرا، دراميا ومأساويا. إنه مثلما ذكرت في مؤلفه، يغدو سترافروكين (Stravroguine).

• خوليو كورتازار: بالتأكيد، وهو ما يفسر التأثير الضئيل الذي لقيته مؤلفاته في نهاية المطاف، رغم علامة الموهبة الكبرى التي دشنت بها مشواره الأدبي. كان ماليا (Malia) رجلا تيرهن كتبه الأولى على نبوغ أدبي وعلى قدرة حقيقية على الكتابة. غير أن النزوع نحو الجاد سرعان ما ظهر على كتابته. إنني لازلت أذكر محادثة منت قد عقدتها معه، أنا وفرنسيسكو روميرو (F. Romero)، وفرنسيسكو أيلالا (F. Ayala)، ببرينس إيريس، حينما ظهر كتاب لويولودو ماريشال (L. Marechal) الذي يحمل عنوان Leden Buenoseyeyrs لم تكن المؤاخذة التي أخذها ماليا على الكتاب هي كونه مؤلفا يتضمن ميولا تأييدية للديكتاتور بهروني - Proné وقد كانت هذه وقتئذ، من التهم الأشد خطورة، بل هي كونه كتابا بذينا فاحشا، مليئا بالتعثر، تتحدث الشخص في مجمل فصوله وكأنها حثالات اجتماعية وأوباش.

♦ عمر بريكو : من المحتمل، مع الفارق طبعاً، أن تصدeme بعض فصول رواية أوليس (Ulysses) لو كان من أصدقاء جويس (Joyce).

• خوليو كورتازار: أذكر أنني كنت قد عقدت معه بعض الأحاديث الودية لكنها جادة، نجد لها صد في المقالة التي كتبتها حول رواية Leden Bueneseysers، وهي المقالة الوحيدة التي ناصرت هذه الرواية، وكانت قد ظهرت في مجلة Realidad والتي عرفت أن ماليا قد أساء فهمها واعتبرها تقريرا، وكأنها هجوم شخصي عليه. أشرت في المقالة إلى الفرق الموجود بين أن تنضج أدبا مديني - مثلما يفعل ماليا كذلك - لكن من الداخل، أي بكل الهزل الذي نجده في المدينة ولدى ساكنتها، وبين أن تكتب أدبا متصنعا على الطريقة الأوروبية، مثلما هو أدب ماليا.

غير أن مشكلة الهزل في الأدب، هي شيء يتطور وينمو كثيرا الآن. ألا يبدو لك مثلا، بأن الجيلين الآخرين من الكتاب الأرجنتينيين، منهمكان الآن في تهوؤ المجال للهزل بنسبة عالية لا يستهان بها، إذا ما قورنت بتلك

التي كان أسلافهما يولونها له ؟

• عمر بريكو : يبدو لي هذا أكثر بداهة. خذ مثلاً من بين أخريات، حالة أو سفالديو سوريانو. (Oswaldo Soriano)

• خوليو كورتازار: هناك سوريانو، وكونتي، وردلغو والش في الكثير مما كتبه قبل مؤلفاته ذات التحقيق السياسي. لكن لو أردنا التفكير في الأمر جيداً، فإنني أرى بعض الآخرين الذين هم منهمكون للحظة، في إعادة منح الهزل قيمته الأدبية الحقيقية التي كانت قد انتزعت منه.

وفي نفس الصدد، هناك بالنسبة لي، حالة يؤسف لها بشكل خاص، وهي حالة كاتب أقدره التقدير الكبير، ويتعلق الأمر بروبيرتو أرلت (R. Arlt) إنه الإنسان الذي كان قد اكتشف بوينس إيريس. إنه بمثابة بيدرو دي ماندوزا الأدب الأرجنتيني (C'est le pedro de Mandoza de la littérature argentine)، أي من أسسه بمعنى من المعاني. إنه عملياً قد رأى كل ما يعج بين ثنيايا بوينس إيريس، ما عدا هزل ساكتتها.

هنا أيضاً تعمل التأثيرات عملها. يتعلق الأمر بتأثير الأدب السلافي، أدب دوستوفسكي، أندرييف (Andreev)، وجبل المقروءات الفوضوية والشعبوية التي كانت تقليعة تلك الفترة، مع كامل الثقل الأدبي الذي تجره السياسة. لقد سيطر كل هذا على أرلت بشكل كلي. لديه في القليل النادر، بعض المشاهد والحوارات التي تدور بين فئة المهمشين وناس الشارع وللصوص، وهي مشاهد تتبادل فيها بعض المزمح حيث تحس بالهزل حاضراً. غير أنه سرعان ما يكبح ذلك وكأن شكاً يساوره في ذلك، وكأنه يعتقد أنه توقف حينذاك، عن كتابة ما هو حقيقي. ويأنه ينهي عليه العودة على وجه السرعة، إلى أقبية دوستوفسكي.

• عمر بريكو : ومع ذلك فإن أرلت يستعمل في كتابه Acquaortes portenas (مياه - غابات بوينس إيريس) لغة جد شعبية وغنية، تزخر بهذا الهزل الساخر الذي مافتنا أن تحدثنا عنه. يحصل لدينا الانطباع بأن أرلت الذي كتب هذا الكتاب ليس هو عينه أرلت الذي كتب الروايات. لكن أونيتي (Onetti) الذي كان يعرفه حق المعرفة، قال عنه بأنه كان رجلاً يمتلك الكثير من حس النكتة في علاقاته المباشرة مع الناس.

هناك محادثة جرت بين أنيتي وأرلت، أعتمد بأنها تستحق أن ترد هنا في هذا السياق. أو بالأحرى لنترك أونيتي يحكيها لنا بلفته الخاصة، إن كنت لا ترى مانعا في ذلك. كان أونيتي في

غضون ذلك الوقت، يحاول أن ينشر في بوينس إيريس روايته التي تحمل عنوان ((Tiempo de adrezy)) زمن التقبيل «، والتي فقد أصلها فيما بعد.

ها هو ذا ما حكاها أونيتي : « كان ينظر إلي دون حراك، إلى أن ترتبني في إحدى خانات هواه الشخصي. لقد أدركت بأنه سيكون من غير ذي جدوى، من المخرج، بل وربما حتى من المهين، الكلام عن التقدير والاحترام لانسان قد تصدر عنه أشياء غير متوقعة، وله ذهن قد يكون شارداً على الدوام.

ثم انتهى إلى اللول :

- هكذا إذن... كتبت رواية يقول عنها كوستيا (Kossia) المقصود هو : إيطالو كوستانطيني Italo Costantini بأنها جيدة وأنه علي أن أجد لها ناشراً.

(في هذا الوقت لم تكن ثمة مع الأسف، من ناشر في بوينس إيريس. هم مع الأسف مرة أخرى، كثر اليوم).

فتح أرلت المخطوطة بلا مبالاة، وطفق يقرأ هنا وهناك بعض الفقرات، قافزاً على خمس أو عشر صفحات كاملة. وهكذا إذن، تمت بسرعة شديدة قراءة المخطوطة. فكرت أننذ - استغربت أنا ما يقارب السنة في كتابتها، وما هو ذا يقرأها بسرعة. لم أستشعر سوى الدمشة، والإحساس بالعبث إزاء المسرحية الملعوبة. ترك أرلت المخطوطة أخيراً، ثم التفت نحو صديقه الذي كان يدهن يدهوه، وهو جالس بعيداً جهة اليسار، إلى أن بدا وكأنه غريب عن المشهد. سأله

- قل لي ياكوستيا، هل سبق لي هذه السنة ان نشرت رواية ما ؟
- ما من شيء. كنت أعلنت عن واحدة، لكن لم يكن هناك شيء - ذلك بسبب هذا الكتاب Acquaortes الذي صيرني مجنوناً ففى كل يوم يأتيني أحدهم مقترحاً علي موضوعاً يراه هو رائعاً. هم كلهم أصدقاء جريدة (El Mundo) ولا يعلم أي أحد منهم بأن موضوعاً هذا ال ((Acquaortes)) تترصدني في زاوية من رزاق ما، في فندق عائلي، أو في مكان غير متوقع أبداً - إذن. إن كنت متيقناً من أنني لم أنشر أي كتاب خلال هذه السنة، فإن ما أنيت علي قراءته هو أعظم رواية كتبت في بوينس إيريس هذه السنة. ينبغي أن ننشرها «. والأآن سألك، ماذا أنت قائل لي عن هذا ال (روبرتو أرلت) ؟
• خوليو كورتازار: إنه لشارق. النادرة هي على الإطلاق، رائعة.

• هذا الحوار هو الجزء الأول من حوارات طويلة بصمته كتاب

Julo Cortazar Entretien avec Omar Prego / ed. Gallimard coll. L'Essai Paris 1986



أسيا جبار: ذاكرة النساء

لم يكن عندي هذا الشغف العارم بالأدب،
ولم أكن قد سرت في شوارع مدن كمجوهولة وعابرة

ترجمة: حكيم ميلود *

حوار: ألييت أرمل Aliette Armel

قررت أسيا جبار المولودة في مدينة شرشال قرب الجزائر العاصمة، باكراً أن تصبح كاتبة: نشرت روايتها الأولى عندما كانت في سنها العشرين، ألهمتها الكتابة المسرحية والسينمائية أيضاً عدة مسرحيات وأفلام وثائقية. كما شكلت أعمالها موضوعاً لرسائل جامعية، ودراسات نقدية، منشورة في العالم كله. حصلت على عدة جوائز، من بينها جائزة السلام في ألمانيا. لم تتخل مع ذلك عن عملها كأستاذة والذي تمارسه الآن في جامعة نيويورك، ولا عن إرادتها المناضلة في الكلام والكتابة لصالح نساء الجزائر، الذي يشغل مركز عملها الروائي منذ منتصف الخمسينيات. أصدرت مؤخراً رواية «امرأة بلا قبر»، وطبعة جديدة لمجموعتها القصصية «نساء الجزائر العاصمة في بيوتهن»، والتي أضافت إليها نصاً جديداً، كتبته في شقتها بمنهاتن، في الأيام الموالية لـ ١١ سبتمبر الذي عاشته كصدي للتراجيديا الجزائرية. كان التاريخ دائماً مصدراً لكتابتها: طورت مجموعتها «هذه الأصوات التي تحاصرني» (ألبان ميشال، ١٩٩٩) في شكل مقالات متعددة، الموضوعات الأساسية التي تسند عملها. تعود هنا (في هذا الحوار) إلى منشأ مؤلفاتها وإلى حركة الذهاب والرجوع بين الجزائر وفرنسا، بين لغتين ترنان في هذه (الكتابة الفرانكوفونية المؤنثة).

* شاعر ومترجم من الجزائر

« نكتيبين باللغة الفرنسية، وتلحين على هويك الجزائرية، وتندرج بلادك بشكل كامل في كتبك حيث نجد حصة كبيرة للسيرة الذاتية. كيف تحددين مسارك؟

• لنميز إذا أردت، وللوهلة الأولى بين المرأة والكتابة. هذا أولا (جزائرية بالأنكيد، تخطيت عن دراستي الجامعية في أوج الحرب الجزائرية) تأتي وتذهب من بلد إلى آخر، لكي تجد قضاها... تركت إذن دراستي الجامعية، بعد أن كتبت، في صيف ١٩٥٦، روايتي الأولى «العطش» وجدت نفسي من جديد في تونس. وفي سنة ٥٨، على الحدود بين اللاجئين الجزائريين، كتبت ريبورتاجات بطلب من فرانس فانون. اشتغلت سنة ١٩٥٩ أستاذة جامعية في الرباط، ثم في الجزائر العاصمة في سنة ١٩٦٢. كنت مشغولة بالبحث التاريخي حول شمال إفريقيا، مقتدية بالمؤرخ «بروديل»، وأن كنت بعد روايتي الثالثة المنشورة في سنة ١٩٦٢، وفي حماسة السنوات الأولى للاستقلال، أتوجه إلى نشر روايتي الرابعة (القبيرات الساذجة)، هذه إذن هي المرحلة الأولى من مساري: هذه النهايات والرجوعات من بلد إلى آخر، هذا الفضول، هذا الشغف بفضاء الخارج، وعاداتي كمشاة في مدن المغرب (الكبير) - لرؤية الضوء، والظلال، ولكن للبحث أيضا في الوجوه، وتنف الكلام، والفروقات في اللهجة... فيما يخص الحبيسات في بيوتهن، ليس لي إلا أن أتذكر طفولتي، ومراهقتي، وبعض قريباتي: أينما كنت موجودة أستطيع الكتابة بدون توقف عن هذا الانحباس... في حين أنني، كما بيئت ذلك في فرانكفورت بمناسبة حصولي على جائزة السلام، «ما كنت لأدخل يشوق عارم... إذا لم أكن قد سرت في شوارع مدن كمجهولة، وعابرة، ورائية». أن كتابة سرد بالنسبة إلي «في لغة متحركة، يعني السير في الخارج»؟...

« بدأت الكتابة في سنة ١٩٥٦، وحتى سنة ١٩٦٧ نشرت أربع روايات، ذات منحى كلاسيكي إلى حد ما، حيث كانت السيرة الذاتية قليلة الحضور.

« هذه الروايات الأربع الأولى - المكتوبة بين سن العشرين وسن الثلاثين - أستطيع أن أحدها كهنذسات لغوية، وتكتيلا ناتجة في الواقع عن فرحتي باختراع حكايات، بمعنى أو أوسع حول خفة تخيلية، أو كسجين... أنا لا أنكر بالتأكيد بداياتي: «العطش» بنهرتها واسلوها. «الفلقون» من أجل العالم المغلق للنساء في بيت طفولة عتيق. «أطفال

العالم الجديد» المكتوبة في صيف ١٩٦١ بمدينة الدار البيضاء، والتي تمكي وقائع ٢٤ ساعة في مدينة جزائرية، قبيل ذلك التاريخ بقليل. أن تفصيلا واقعيا بسيطا روت لي قريباتي كان الباعث المحرك لهذه القصة. إذ في مدينة البلدية، في حي عربي شعبي، عند سفح الجبل، كانت النساء اللواتي لا يخرجن، يشاهدن وهن جالسات في أحواش أيام التمشيط، الحرب على المنحدرات مثل عرض مسرحي... في يوم ما، أصابت رصاصة طائشة عجوزا في الوقت الذي كان يطارد فيه الجنود أحد الهاربين على السطوح... اكتشفت العجوز بعد ذلك بقليل من طرف كنانتها: ميتة. سرعان ما شعرت أنني حاضرة، في هذه المدينة التي عشت فيها سنوات تدرسي... بالمقابل كتبت روايتي الرابعة (القبيرات الساذجة) في فترة زمنية طويلة، طفلة سنتين أو ثلاث على الأقل. بتوقفات مفاجئة، وبسبب شغف مفاجئ بالبنية متعددة الأصوات: راجعت مساري لما قبل ٥٤، ومن ٥٤ إلى ٦٢... استعدت من جديد ذكرياتي في تونس، لقاءاتي مع الكثير من أبناء وطني العائدين من الجبال أو من نضالاتهم بفرنسا والخارجين من السجن... حاولت أن أحيط بعدة ديمومات. أحسست على الخصوص أنني كاتبة خنثى (androgynous). أفكارني حول بلدي، ونضالي، ومستقبله القريب، جعلتها لشاوين، صديقي طفولة، متكاملين، ولكل واحد منهما قصص حب... أظن أنني شعرت أنني روائية بشكل كامل. لكن في وسط الكتاب، أفلتت مني حوالي ٥٠ صفحة، احتفظت بذكرى مدهشة لتسعة أشهر أمضيها في سبدي بوسعيد - الذي لم يكن قد سلم حينئذ للسواح. وضعت في قلب يوميات الحرب هذه، ويتطابق موسيقي، فترة امتلاء عاشق حقيقي لزوج. عندما صدر الكتاب، أي في سنة ١٩٦٧، أحدثت في الصفحات السيرة ذاتية اضطرابا عميقا... وبدأت سنوات من الصمت الأدبي.

« هل كان صمما إراديا؟

« • كنت قبل ذلك بقليل، قد عدت إلى باريس: بعد أن عريت مادة التاريخ في الجامعة الجزائرية، اقتبست للمسرح كورتزار Combarz، مسروزاك Mrozek لفائدة مسرح صغير وأخرجت مسرحية أمريكية لتوم إيان Tom Iyan عن مارلين مونرو... نسيت مؤقتا بلدي، كنت أعمق انشغالاتي بشكل مغاير: أن تكوني كاتبة أفريقية يعني قبل كل شيء العن فرنسا، شكل السردى الخاص. عن لغتك الخاصة، عن قربنيتك الخاصة، عن إيقاعك تحت أو على هامش اللغات الأخرى

الموروثة. والتي سميتها «هذه الاصوات التي تحاصرني». بين ٧٤ - ٧٥. عدت من جديد إلى الجزائر العاصمة، درست الأدب الفرنكفوني والسينما، وياشرت إنجاز فيلم تغذيه أسابيع من الحوارات مع فلاحات من قبيلة أمي، في الظهرة والشونة (نوبة نساء جبل شونة) تمزج الشريط الوثائقي مع التخيل (Fiction) هذا الأخير يتابع عن قرب كلام النساء، الذي تنحل عقبتة على مهل، مرشدا دائما بالصوت... في وسط استحضارات الحرب التي انقضت قبل خمسة عشر عاما، كان هناك دائما لحظة يخفت فيها الصوت، يستسلم تحت عبء الألم الذي يتصاعد... أحيانا. كانت تختل المرأة إلى الامازيغية! ان هذا القوص في اللغات الأمومية (العربية، الامازيغية). وهذا الارتقاء في الذاكرة النسوية الجماعية هو الذي أعادني من جديد إلى الأدب. وتمثل قصص (نساء الجزائر في بيوتهن) هذا الانطلاق الجديد.

« هل بقيت في الجزائر؟ »

« لا. فمن جهة لم يستقبل فيلمي بشكل جيد من هواة السينما من أبناء بلدي، رغم حصوله على جائزة النقد الدولي في البندقية سنة ١٩٧٩، كنت أشعر على الخصوص بحدة الصراع من خلال العنف بين الجنسين، حتى في الشارع. أدركت ذلك على الأرجح من خلال حساسيتي تجاه هذا الخارج. أخذت على الفور القرار بالعيش في مكان آخر، في باريس لا. لا ألتفت من بعيد- كمصور فوتوغرافي- بشكل أحسن عن الجزائر. لو بقيت هنا، ما كنت لأستطيع تفادي كتابة جدالية، وربما عنيفة. كنت بحاجة إلى فهم هذا الضيق بالوجود الخاص بالجزائر، وأن أجد جذوره... وأنا أتجول في باريس، كنت أكتب في المقاهي والمكتبات... كنت أعود أحيانا إلى المغرب: إلى مراكش وفاس، الزنقة الشعبية للمدينتان كانت تحافظ على اختلافها! في المساجد، في الفضاء الخاص بالنساء، بين أوقات الصلاة، وفي الأضرحة، كانت النساء البسيطيات يأتين للاستراحة، يتكلمن معك، يحكين لك عن يومياتهن، وهومهن... كنت أجود ينابيعي هكذا! وكانت تلك هي الفترة الوحيدة التي خصصت فيها كل وقتي للكتابة أثناء العمل على كتابي (الحب الفانتازيا) وهي الفترة التي كنت أنجز فيها فيلمي الثاني، سنة ١٩٨٢- تاريخ وموسيقى المغرب (الكبير): الزردة وأغاني النسيان.

« انها بداية أسلوب جديد: تشابك شكلي، وتداخل اصوات.

« لقد خضت طويلا ويتردد، في تحليل نفسي ذاتي للكتابة

داخلي، كنت تجاوزت الأربعين! واكتشفت انني لم استطع أبدا ان اقول كلمات في الحب بالفرنسية... هل كان يجب علي لكي أحب وأقول ذلك، أن أتكلم فقط لغتي، وأن الرقة والفقد في بحة الصوت ليست إلا الصوت الأمومي؟ ذهبت إلى المكتبة الوطنية: ونقبت في عدة معاجم عربية، لقد ساد الادعاء طويلا. بسبب الشعر الجاملي، ان اللغة العربية كانت «لغة الحب» بامتياز... ما الذي بقي من ذلك؟ وبالتالي كان لزاما علي أن افصل التشابك الفرنسي- العربي في، وفي الحاضر! كان ذلك يشكل ضرورة مطلقة من أجل كتابتي.

« لقد نجحت في ذلك بجعلك المقاطع السير الذاتية تتناوب مع استحضار تاريخ غزو الجزائر العاصمة من طرف الجنود الفرنسيين واصوات النساء الجزائريات.

« لم أكن لأجد ذاتي إلا في قطيعة البنيات، في هذه المواجهة بين الأضداد، بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨ درست التاريخ في الجزائر العاصمة، مرحلة القرن التاسع عشر XIX. إن الفرنسية دخلت إلى بلادنا مع الجيش. وكان بإمكانني إيجاد أثر أسلافنا، ونضالاتنا في مراسلات الضباط الفرنسيين التي كنت أدرسها في المكتبة. كتبت بعجالة القسمين الأوليين من (الحب، الفانتازيا)، ثم توقفت بعد ذلك. كنت أستمع كثيرا إلى الموسيقى الألمانية، شوبار (CHUBERT)، وبتهوفن (BETHOVEN)، ومن خلال تحليلي لسوناتات بتهوفن أدركت انه بعد مقطعين مكونين من تناويزات مضادة، كان يلزم أن يكون هناك قطعة، انفجار، استمتعت من جديد إلى كل ساعات الحوارات المنجزة للسينما، مع الفلاحات، في قبيلة أمي، وفي القسم الثالث من الكتاب. عدت إلى يوميات الفلاحات، وشهاداتهن بدأت هكذا في إنجاز رباعية جزائرية (والتي أكتب الآن جزءها الرابع، كبيرة مزدوجة: تلك الخاصة بي - مع جوقة النساء الأخريات- وتلك الخاصة بالبلاء، وبالتضاد مع حضور فرنسي ما.

« هناك ما يشبه القطيعة بين الجزء الثاني من الرباعية (ظل سلطان) والجزء الثالث (فسيح هو السجن). وكأنه كتاب مختلف: إذ ان (بعيدا عن المدينة المنورة) هو نقاط لمصانير نساء قادمات من المراحل الأولى للاسلام، من محيط النبي وصحابته المبشرين.

« هناك صدمة حقيقية بالنسبة إلي، في أصل الرواية: أحداث أكتوبر ١٩٨٨ بالعاصمة، حيث اطلق الجيش الرصاص وقتل

في ثلاثة أيام أكثر من ٦٠٠ شاب في العاصمة، لقد حضرت ذلك، على المباشر تقريبا، في العاصمة أين كانت ابنتي قد عادت للدراسة في سنة ١٩٨٧، وسرعان ما وجدت نفسها في قلب التناقضات الجديدة للجزائر؛ وما إن عدت إلى باريس، بعد أكتوبر ١٩٨٨، أردت أن أشرح كيف أن رجال السلطة كانوا يسخرون الاسلام لتصفية الحسابات فيما بينهم. كنت أحب منذ وقت طويل قراءة الطبري، المؤرخ العربي المشهور الذي كتب في القرن الحادي عشر الميلادي. لقد طورت نصوصا سردية انطلاقا من نصوصه عن الفترة التي تلت موت الرسول وبداية خلافة أبي بكر، لكن أخذت منهجيا وجهة نظر النساء الشهيرات منهن والاقال شهرة. بقيت قريبا من النص العربي، وفي جذر الكلمات نفسها أحيانا. كنت أبحث عن الحقيقة - بمعنى الحياة أيضا، حركة أهواء الكائنات- وذلك بحفر منحدرين في الوقت نفسه: ذلك الخاص بالنص العربي، وكأنعكاس له، او انزياح عنه، نسي الفرنسي. كنت أوصل الذهاب إلى الجزائر العاصمة كل شهر تقريبا. وأكملت هذا الكتاب في بيت أبي. ثلاثة أيام قبل نجاح الاسلاميين في الانتخابات البلدية. في يونيو ١٩٩٠، ان الاعتقاد ان الكتابة عن أحداث وقعت قبل ١٤ قرنا كان سيؤثر على مجرى الأشياء بدا لي فجأة مدعاة للسخرة؛ مع ذلك قمت بعد صدور الكتاب بجولة في عدة جامعات جزائرية. عدة طالبات يرتدين الحجاب كن يقلن مدهشات «انها تكتب بالفرنسية لكنها قادرة على اعطاء تفاصيل دقيقة عن النساء المحيطات بالنبي» هذا الكتاب الذي جعلني أحصل على جوائز أدبية جوية في فرنسا بنوع آخر من اساءة الفهم هناك شكل من أشكال القطوف عند المثقفين اللاتنيين في فرنسا بعد سنة ١٩٨٨ شعرت خلال العقد المربع للتسعينيات ان مسأسة بلادي التهمتي بالكامل، وكانت حاجتي للكتابة كعلاج، ويهدف التوضيح، كما لو ان توازني الشخصي كان يتوقف على ذلك كل يوم!

« مع ذلك كتبت انطلاقا من تاريخ مدينة أوروبية- ستراسبورج »

« حصلت في سنة ١٩٩٢ على منحة الكاتب، للكتابة في هذه المدينة بالالتقاء مع عائلات المهاجرين. بدا لي أن الجزائريين، والشمال افريقيين كانوا أحسن اندماجا هنا من أماكن أخرى، بل نخب بعض الشباب حتى في تمثيل مسرحيات قصيرة باللهجة الجزائرية، بالتأكيد! لكن المصدمة الحقيقية بالنسبة إلي، كانت تتمثل في اكتشاف كيف ان

ستراسبورج - التي فتننتي بتاريخها وهندستها- أفرغت من سكانها في مدة ثلاثة أيام، في بداية حرب سنة ١٩٣٩ ولم تبق إلا اللكثات التي كانت تنتظر قدوم الالمان، واستمر هذا الفراغ أكثر من عشرة أشهر؛ ان هذا الحدث غير معروف إلا قليلا، حتى في فرنسا. لقد ذهبت إلى أرشيفات البلدية، واطلعت على صور، وارتدت إعادة تشكيل فراغ المدينة المنتظرة. شعرت حينئذ، وأنا أقيم في فرنسا من جديد، انني مأخوذة أحيانا باللغة أكثر من الجزائر التي تركتها وراءني، تجددت في رغبتني في كتابة قصة من غرفة الحب. والكلمات التي تهمس فيها، بين أزواج بذاكرات متناقضة على الفصوص! بفعل فراغ مدينة جد قديمة، لكن الأحداث حولي كانت تتسارع في العنف الجزائري. مما جعلني أغلق الكتاب، كتبت (بياض الجزائر) كحوار طويل مع ثلاثة أصدقاء قتلوا. تحولت الفرنسية فجأة إلى لغة للتورجية تقريبا. ثم أوضحت في «وهران، اللغة الميتة»، كيف انه وسط القتل تمت المحافظة على الحكايات والنضام من طرف نساء في الاساس. عدت من جديد وأنا أقيم في لوزيانا إلى الليالي ستراسبورج، كتبت أكرام للحياة التي استمرت في الجزائر: رغم الأغبيالات كان مايزال هناك رجال ونساء يتحابون، هناك، في الليل.

« رايته الاخيرة «امراة قبلا قبر» هي أيضا تحية إكرام إلى امرأة بطلة حرب، لم تتمكن إبنائها أبدا من دفن جثمانها.

« انها رواية بدأتها في سنة ١٩٨١-١٩٨٢ بعد نساء الجزائر في بيوتهن، كتبت حوالي ٥٠ صفحة عن قصة زوليخة، وهي مجاهدة من مدينتي صعدت إلى الجبال في سن الاربعين، وتم القبض عليها سنة ١٩٥٨، ثم سجلت كمفقودة، القيت بانيتهيا من أجل فيلمي «نوبة نساء جبل شنة» المهدي إلى زوليخة في الصيف الماضي عدت إليه من جديد، وأنا اتساءل، بأحساس بالذنب أحيانا، عن اهمالي الخاص: انتهيت شيئا فشيئا إلى فهم، انني في سنوات الثمانينيات كنت في حالة احتجاج على الابطال الذين يجب تعذيبهم، وأنا أرى ما آل إليه هؤلاء الابطال القدامى الاحياء.. لكنني وجدتني مضطرة لأن استعيد هذه الذاكرة، وإن أمزها، ومن خلال زليخة، وحيواتها المتعددة- نضجها السياسي، مرورها بالمدرسة الفرنسية سنة ١٩٣٠ في قرية بالمتيجة، أزواجها، طلاقاتها، حياتها اخيرا في مدينتي مع زوج مختلف عنها تماما- كل الترسيمات

الكلاسيكية اضطربت. حاولت أن أظهرها في قلب دنيا مية نسوية حقيقية، قليلا ما تم الانتباه إليها في تلك الفترة. ساعدتني روايات عن الذاكرة بوقاء امرأتان تقليديتان: ضاربة ورق. ذاكرة مدهشة للعنصر، النسوي، والخالة زهرة، فلاحة تطالب بمسكن في المدينة لأيتامها، ولأن تحصل عليه لأنها تطالب بذلك بالأمازيغية: هذا السرد الروائي جاء لنجدته فقدان قصير للذاكرة استقر في الطبقة المتوسطة الصغيرة للمدن.

• في رواية «أمرأة بلا قبر» تشرح الساردة، صوته داخل الرواية: «قصة داخل القصة»، وهكذا دواليك، أجهت استراتيجية غير واعية. لنجد أنفسنا في نهاية الطقة، نحن الذين يسمعون ويرون بدقة خيط السرد ينعقد وينحل، يدور ويستدير... ليس من أجل أنفسنا متحررين؟ من أي شيء، إن لم يكن من الظل نفسه للماضي الأخرس، الساكن. المنحدر الذي فوق رؤوسنا... طريقة للتحايل على هذه الذاكرة... الذاكرة المشوقة، المنثورة كفسيفساء، ألوان شاحبة، لكن الحضور لا يمحي، حتى وإن أخرجناها مكسرة، مفتتة، من كل واحدة من خراطينا».

• الكتاب كان سيسمي: «عصافير الفسيفساء»، عنوان «أمرأة بلا قبر» فرض نفسه من بين عناوين أخرى لأنني أنهيته مباشرة بعد ١٩ سبتمبر، في نيويورك، على بعد عشر دقائق من مسكني الجديد، أين سيبقى ثلاثة آلاف شخص بلا قبر، كنت مطالبة في هذه الرواية- الفسيفساء أن أعيد اكتشاف الفتاتين في ديمومة ذاكرتهما المتألمة.

• وتشابكين من جديد الأصوات، المقاطع السردية، الحوارية، المنولوجات حيث تعبر الفتاتان الواحدة بعد الأخرى عن نفسيهما، وحيث ينيثق صوت الأم الميتة من جديد. إنك تمزجين الجنس الأدبي. معطية أهمية كبرى للحكاية الشخصية، كما في القصة الأولى لـ «نساء الجزائر في بيوتهن». حيث تتبادل النساء الحكى، كما لو من أجل ألا ينقطع خيط الحكاية.

• كتبت «ليلة حكاية فاطمة» في نيويورك، مباشرة بعد انتهائي من «أمرأة بلا قبر»، إنه حكاية رويت لي، منذ مدة طويلة، من طرف أم أحد أصدقائي التي زارتني في ضاحيتي الباريسية آنذاك، الموضوع المرتبط بحياة تقليدية جزائرية في طريقها إلى الاختفاء، هو حكاية أمومية تحول وتعار عندما تطلب أم أو حماة من ابنتها أو

كنتها أو تمنحها ولدها البكر لتربيته كابن لها! عندما كانت هؤلاء النساء يعشن في بيوت كبيرة، في نفس المكان، لم يكن ذلك يعاش كتجريد من الملكية، إذ عندما كانت تطلق امرأة أو تمرل كانت أمها تعتبر أمرا عابدا ان تقترح عليها: «تزوجي من جديد، وسأربي أطفالك بدلا عنك»، كان ذلك طريقة للقول: «واصل حياتك العاشقة بينما أنتجمل أنا مسؤولية أطفالك!» لكن عرفت نساء شابات، من جيل ما بعد الاستقلال، يرفضن بكل بساطة ان يمتحن طفلهن البكر للحماة، ان طريقة عيش الامومة تغيرت، كانت فيهما مضى تعاش كتابال نسوي للمساعدة، ثم اعتبرت كعنف!

« هل تكتسبن لكي تتغير الجزائر؟ »

• أكتب مثل كثير من الكاتبات الجزائريات الاخريات، بحس استعجالي أجهانا، ضد النكوص وعداوة النساء، هذا السرد الروائي يصبو الى تسجيل التاريخ الصامت وغير المضاء جيدا. في الغالب للنساء، انه يأتي لمعالجة نسيان ما. وفقدان الذاكرة لمجتمعاتنا حول قسم هام منها، والمراحة بواقع انه في الغرب. لا يتم معرفة العالم الثالث إلا من خلال التاريخ الغوري. بعد نهاية ١٩١٤- ١٩١٨ كان هناك تحرير رائع لنساء إيرانيات وتركيات ومصريات ولبنانيات. ان العالم العربي لم يكن دائما غفارة (معطف كاهن Une chape) في الجزائر الامر كان أكثر تعقيدا. بسبب الاستعمار كانت جداتنا تكلفن بعدم جعلنا ننسى هوياتنا. لكن وأنا اكتب «فسيح هو السجن» ادركت أن هؤلاء الجدات كن يحملن ذاكرة المجاهدين، ذاكرة رجولية، ضرورية ولكن غير كافية، تحاول كتابتي أن تستعيد ذاكرة النساء، يبدو لي أنها شرط بقائنا.

سيرة الكاتبة

بعد اربع روايات ظهرت عن دار النشر جوليبار وعرفت نجاحا كبيرا، العطش ١٩٥٧، القلقون ١٩٥٨ أطفال العالم الجديد ١٩٦٢، الفترات السانحة ١٩٦٧، انشغلت أسيا جبار مدة عشرين سنة بالمرح والسينما، عادت الى الكتابة مع «نساء الجزائر في بيوتهن» ١٩٨٠- ثم مع رباعية جزائرية (تظهر منها ثلاثة أجزاء) - الحب، الفانتازيا- ١٩٨٥، ظل سلطان ١٩٨٧. وفسيح هو السجن ١٩٩٨ ألهمها الرمان الجزائر عدة مجموعات قصصية وكتابات مفتوحة - بهاض الجزائر ١٩٩٦، وهران. اللغة الميتة- ١٩٩٧، كتابها الأخير «أمرأة بلا قبر» هو عودة الى ذاكرة أقدم في ذاكرة حرب التحرير الجزائرية

• « المجلة الأدبية (الفرنسية) Magazine Littéraire العدد ٤١٠ يونيو ٢٠٠٢ .

سرحية

زوج وزوجة

حسن رشيد*

الزوجة: أنا!

الزوج: نعم.

الزوجة: متى!

الزوج: الآن.

الزوجة: لا .. أنت في حاجة ماسة الى طبيب.

الزوج: سنوات الغربة قد خلقت لديك انطباعا آخر.. أنت

انسانة أخرى (صمت) الآن لا أراك تلك الانسانة الراقية..

الانسانة التي زعت طريقي بالرياحين.

الزوجة: ألا تريد أن تظفر

الزوج: ولكن لا ذنب لك فيما أنا فيه.. أنت أيضا دفعت الثمن.

الزوجة: هل تشرب الشاي...؟ لقد برد الشاي..

الزوج: أي عالم نعيش فيه لا أحد يشعر بنا.. كان رفيقي

يقول: للحياة أجمل حيثما نكون.. لا أدري كيف توصل الى

هذا الاستنتاج.. الحياة في نهاية الأمر لعبة.. نمارسها

ونمارس عليها.. (صمت)

الزوجة: ألا تريد أن تخرج؟

الزوج: ولم إصرارك على خروجي.. (صمت) هل أصبح

وجودي يشكل عائقا لاستمتاعك بالحياة.

الزوجة: ولماذا تفسر الأمر كما يطولك..

الزوج: لأن هذا هو الواقع.

الزوجة: عن أي واقع تتحدث؟! واقعي.. أم واقع؟

الزوج: وما ذنبي.

الزوجة: وما ذنبي أنا.

الزوج: كلانا.. كلانا.. كلانا.. (متردد) ضحية.

المظهر: صالة جلوس.. في منزل أو شقة لطيفة
أقل من المتوسط.. والزوج يجلس على طاولة
الأكل.. أمامه قطع من الخبز.. وقدر من
الشاي الأحمر.

الزوج: يتأفف في صمت.

الزوجة: ماذا بك.. في الصباح والمساء الأمر سيان.. متى

تعود كما كنت؟

الزوج: (صامتا)

الزوجة: لماذا لا تظفر؟

الزوج: يزعج من أمامه الأطباق.. ثم يقوم فجأة..

الزوجة: إلى أين؟

الزوج: ألا تشبعين من طوح الأسئلة.. إلى جهنم.. هل تذهبين

معى؟

الزوجة: «تشيع بوجهها عنه.. ثم تتركه وتنصرف الى داخل

المنزل.

الزوج: أي قدر لعين قدرى!! هل علي أن أكون هكذا؟ سنوات

من عمري دفنتها من أجل لا شيء.. وضعت في إطار لعبة لا

ناقة لي ولا جمل.. من أجل ماذا؟ من أجل أي شيء؟

- تدخل الزوجة مرة أخرى، وتواصل الحديث-

الزوجة: هل تريد الخروج؟ اخرج.. اذهب الى المقهى.. مارس

حياتك السابقة كما ينبغي.. أنت لم تمت بعد!!

الزوج: وهل كنت تريدني أن أموت؟

الزوجة: من قال هذا؟

الزوج: أنت.

* مسرحي واكاديمي من قطر

الزوجة: ضحية ماذا؟ ضحية الظروف..

الزوج: بالضبط. نعم.. ضحية الظروف..

الزوجة: والآن..

الزوج: الآن.. الآن.. الآن لا أدري..

الزوجة: متى تدري؟ أتمنى أن يأتي وقت ما وتدري..

الزوج: عندما كنت هناك.. كنت أشعر برائحته.. تعبر

مسامات جلدي كنت أعيش على الأمل.. أه.. ما أحلى أن

نعيش على أمل ما.. حتى لو كان هذا الأمل.. كذبا.. سراها..

الزوجة: إذن عش على هذا الأمل حتى آخر لحظة من عمرك..

الزوج: وهل بقي لي العمر..

الزوجة: لا أدري.. لأنني لا أحب أن أدري..

الزوج: تفلسفين الأمور..

الزوجة: لأن الحقيقة غير واضحة المعالم لكلينا..

الزوج: منذ اليوم الأول.. لا منذ اللحظة الأولى.. أحسست

بأنني في المكان الخطأ.. أحسست بفرقة روحية.. هل هذا

المكان هو الذي ضمنا؟ هل هنا مرتع صباننا.. هل هذه

الجدران قد امتزجت برائحة كلينا..

الزوجة: لم تقل لي.. هل ستبقى في المنزل إلى الأبد..

الزوج: وما ضرك كما قلت من يقائي أو خروجي..

الزوجة: عبدالله.. زوج أختي قد اشترك مع بعض أصدقائه

في مشروع صغير انهم يذهبون إلى القرى القريبة.. يشتررون

الخضراوات والفواكه ويعودون إلى هنا.. يحصلون على

بعض المال

الزوج: ثم ماذا؟

الزوجة: هل أنت مجنون..

الزوج: وما الفرق بين المجنون والعاقل.. الفرق شعرة من

الحقيقة والمرارة..

الزوجة: فيما مضى كنت أحلم.. أحلم.. ولكن أحلامي

تحولت إلى كوابيس أخذت أعد سنوات العمر.. ستة.. اثنتان..

ثلاث.. عشر.. وبعدها سنوات وسنوات.. كبر الأولاد.. في ليالي

الشتاء كنت أتدأ بذكرى حينا.. ومع هجير القيثارة.. كانت

روحي تنتعش بنسمة تعبر الحدود.. أه.. ما أفسى تلك

السنوات.. وما أحلاها.. أن تعيش على الأمل.. بعض الأمل

شيء رائع..

الزوج: هل كنت بمفردك؟ هل اقتصرت الأحلام على كيانك

فقط؟ ألم تفكر في شريك آخر.. لا ذنب له سوى انه..

الزوجة: قل.. انه ماذا؟

الزوج: لا أدري.. اللعبة أكبر مني ومنك..

الزوجة: باسم الوطن اندفعتم كلبهائم، تجتاحون المدن..

تقتلون تدمرون.. وتطلقون صيحة الانتصار.. المجد للزعيم..

المجد للزعيم..

الزوج: لا كنا ندافع عن الوطن.. عن أمي.. عنك.. عن حبي..

الزوجة: حبي.. أي حب أيها التمس.. سنوات من الشقاء.. لا

أحد يشعر بأخر.. لا تدري كيف أنام.. كيف استيقظ.. كيف

أعيش.. والصغار يتمنون اللقمة.. وأنا استجدي زعيمك البطل

لقمة لأطفالك..

الزوج: ولكنني لست الوحيد..

الزوجة: ولكنهم عادوا

الزوج: وما أنا قد عدت..

الزوجة: أه.. ما أفسى عودتك.. عن عودتهم.. عادوا بعد غربة

سنوات وأنت.. وأنت.. وأنت..

الزوج: قوليلها.. ليتك لم تعد..

الزوجة: لا أستطيع..

الزوج: لماذا

الزوجة: لأنني أحبك..

الزوج: (صمت)

الزوجة: (تبكي)

الزوج: (بقرود) لا تبكي..

الزوجة: دع دموعي تغسل أحراني.. هذا الحزن الذي خيم على

حياتي منذ أيامنا الأولى.. ما الذي استفدنا من هذه اللعبة..

للزوج: اتقولين أن الدفاع عن الوطن لعبة..

الزوجة: أي وطن أيها الرجل..

الزوجة: قوليلها.. قوليلها.. المجنون..

الزوجة: لا يطاوعني لسان.. ما انتم عدتم أشلاء لرجال..

تجرون الخطي.. ولكنكم أشباح أولئك الرجال.. أخي عندما

طرق الباب.. ارتعيت منه ابنته.. سنوات وسنوات من الغربة..

وهي لا تدري هل لها أب.. أم لا..

الزوج: ولكن لسانا الوحيدين كما قلت..

الزوجة: كيف.. يقف الأب أمام ابنائه وهم لا يعرفونه..

وكيف يقف أحدهم وينادي طفلة صغيرة فتهرب.. وعندما

يسألها عن اسم أبيها وجدها.. تطلق ساقيلها للريح.. تنطلق

حتى ترتمي في أحضان أمها..

الزوج: اللعنة على الحرب..

الزوجة: وأنت بماذا عدت؟

الزوج: أنا عدت.. يكفي أنني عدت..

الزوجة: (بسخرية) قلادة.. وسام الشرف..

الزوج: لا يهم..

الزوجة: بل يهم.. مهم أن تعرف بماذا عدت..

الزوج: هل تسخرين مني..

الزوجة: وهل بقي شيء للسخرية.. أيها الحبيب.. سنوات

المرور فرت من بين أصابعنا.. شارفنا على الكهولة.. كلانا..

أنت في أسرك هناك وأنا في أسري هنا.. كانت أمي تقرأ في

عيني معاناتي.. ذات مساء قالت.. يا حبيب.. هل تذكرين

سعدا.. كان سعد تاجراً قد تقدم إلي.. وكانت أمي تريدني أن

أوافق.. كنت أنت بلباسك العسكري جزءاً من حلم مرافقتي..

رفضت.. قلت.. أنا لن أكون إلا لفارس عربي نبيل.. كانت

الأحلام.. أحلامي أكبر من مداركي.. كنت أراك عند باب

المدسة.. تتطلع فقط.. وأنت بلباسك العسكري..

الزوج: أنا كما كنت.. (بتردد) أنا كما كنت سابقاً..

الزوجة: ولكنني أنا لست كما كنت.. أيها الزوج.. سنوات

عمرنا فرت من بين أصابعنا وأنت مجرد أشلاء.. أشلاء..

أشلاء..

الزوج: لهذه الفجوة ستزول قريباً..

الزوجة: يا حبيبي الفجوة أكبر بكثير من قدراتنا على ردمه..

أه يا أمي في سنوات الغربة.. كانت تحتضنيني.. وبقول.. أي

بنية.. تدفين أحلى سنوات عمرك لثمننا للأحلام.. كنت أبكي

في صمت.. ماذا بمقدوري أن أفعل.. كنت أحتضن الصفار..

وأتخيلك..

الزوج: كيف كنت تخيليني..

الزوجة: لا أتذكر الآن.. صفحات الماضي قد محيت من

ذاكرتي..

الزوج: هل تهربين من الإجابة..

الزوجة: أخشى ألا تعجبك إجابتي..

الزوج: كيف؟

الزوجة: ليس هناك مجال للشرح.. تطلع إلى المرأة وأنت

تكتشف حقيقة الإنسان الذي أمامي..

الزوج: هل تزجك هذه التجاعيد.. والشعر الأبيض؟

الزوجة: ليت الأمر اقتصر على التجاعيد.. والشعر الأبيض؟

الزوج: وماذا بمقدوري أن أفعل..

الزوجة: لا شيء.. فليس المطلوب منك أو مني.. أي شيء آخر..

كلانا ضحية.. أنا وأنت وأختي وزوجها.. وعشرات العشرات..

عليهم وعلينا أن نألف الحياة.. علينا أن نصمت.. نستكين..

الحياة يا زوجي العزيز.. أعني حياتنا هكذا.. بالأمس

أخبرتني أم سعد عن زوجها الذي عاد.. ولم يعد..

الزوج: ماذا تعنين بعاد ولم يعد..

الزوجة: عاد.. بالشعر الأبيض.. وانحناء الظهر.. والأمراض

المرمونة.. عاد.. مثلك.. بقايا.. (صمت)

الزوج: (بغضب) كيف؟

الزوجة: يجب العزلة.. والصمت.. يفسر كل الكلمات حسبما

يهواه.. عاد ينتظر القادم الحق.. لماذا عدتم؟

الزوج: سؤال سخيف.. عدنا من أجلك.. من أجل الأولاد..

الأهل الوطن..

الزوجة: تباً لهذا الوطن..

الزوج: هل كنت تريدين ألا نعود!!

الزوجة: لا.. لم أقصد هذا المعنى..

الزوج: ماذا كنت تقصدين؟

الزوجة: كنت أشعر في غيابك بالفقر.. كان ابننا الصغير

يتطلع إلى صورتك.. بالزي العسكري.. ويشير بأصابعه

الصغيرة.. ويقول بابا.. ثم يرفع يده بالتحية.. كنت أعيش

حلماً جميلاً.. هل مات بعلي؟ هل أنا زوجة الشهيد البطل؟

وطالت السنوات.. سنة.. اثني سنة.. ولا أثر لأي خبر..

الزوج: كنت هناك كما تعلمين..

الزوجة: أعلم ماذا ولا أعلم ماذا؟ المحصلة النهائية.. ها أنت

لا تستطيع أن تكون جزءاً من نسيج هذا المجتمع.. أنت تهرب

من ذاتك إلى ذاتك أما أنا فقد تحولت إلى عجوز شطواء.. ومع

أنني لم أبلغ للعقد الرابع من عمري.. ولكن أنظر إلى وجهي..

الزوج: وما ذنبي..

الزوجة: ما ذنب كلينا.. أن ندفع أجمل سنوات عمرنا من أجل

لا شيء..

الزوج: من قال من أجل لا شيء..

الزوجة: ها نحن نعود مرة أخرى إلى جدل عقيم.. أنت في

قرارة نفسك لا تؤمن ولم تكن تؤمن بما تقول أنت ترد

كلمات لا معنى لها.. ها أنت عدت.. فبماذا عدت!!

الزوج: عدت.. عدت..

الزوجة: بماذا؟ قل.. عدت بالأمراض.. والخوف..

الزوج: أنت تعابريني..

الزوجة: حاشاً لله.. ولكنني أطرح الحقيقة أمام أعين كلينا..

الزوج: أي حقيقة..

الزوجة: حقيقة أنك لم تشاهد فلذات أكبادنا وهم يبحثون عن أب..

الزوج: وهل كنت بمفردتي.. آلاف كانوا معي.

الزوجة: أنا أعرف هذا.

الزوجة: وما دمت تعرف فلم تحاول إيجاد المبررات الواهية لواقعتنا المؤلم. في غيابك كنت الأب والأم والمعلم.. لم أكن أعلم أنك ميت أو حي..

الزوج: والآن..

الزوجة: سيان.. الموت مثل الحياة..

الزوج: ألم تريدني عودتي؟

الزوجة: ما فائدة النقاش.. كنت أعرف أنك حي.. ولكن أين كنت وكيف تعيش.. كان يقلقني الأمر.. عرفت من خلال بعض زملائك أنك هناك.. يومها عاد إلي الأمل.. قلت أيام وسيعود.. وانتظرت.. وانتظرت.. وانتظرت..

الزوج: أحيبك.

الزوجة: ما فائدة هذه الكلمة.. عندما عدت كنت أنا ميتة..

الزوج: أنك تفسفين الأمور..

الزوجة: لا.. لا يا حبة القلب.. لا.. كنت في لهفة.. وفي شوق..

هل تذكر ذلك المساء.. عندما عدت.. كنت طريحة الفراش..

سمعت طرقا على الباب.. تعاملت على نفسي.. كان المنزل

خاليا من الأولاد.. زحفت اعتقدت انها رباب جارتنا.. أو

ابني قد عاد من معسكره.. أسرعت زحفا كجندي مهزوم..

فتحت الباب.. شاهدتك.. نفس الملامح القديمة.. ولكن هذه

ليست سحنة روحي.. رجل هرم.. وارتميت في حضنك..

وبكيت.. وبكيت..

الزوج: وأنا أيضا.. أحسست أنني عدت للحياة..

الزوجة: أه.. ما أقسى سنوات البعد.. عدت.. ولكنك لم تعد ذلك

الرجل.. عدت..

الزوج: قولوها..

الزوجة: وهل يفيد القول.. عدت.. ولكن عدت غريبا.. وكان

حبل التواصل فيما بيننا قد انقطع.

الزوج: (صمت)

الزوجة عدت.. ولكنني أشعر بالوحشة في وجودك..

الزوج (صمت)

الزوجة: عدت وأنا أرى كل شيء فيك قد تغير.

الزوج (صمت)

الزوجة: في بعض الأحيان أشعر أن شخصا ميتا أعرفه.. قد

عاد للحياة.. الجسد أمامي.. أما الروح.. فوا أسفاه.

الزوج: ولكنني.. ولكنني..

الزوجة: لا أريد أن اسمع مبررا لما مضى.. أنت الآن أسير..

أسير الجدران الأربعة.. والوحدة.. أنت تتطلع إلى لا شيء..

وإذا تحدثت فحديثك شكوى.. أه ما أقسى الحياة هناك.. أه..

ما أقسى معاناتي.. ولكن ماذا عن معاناتي أنا.. أنا امرأة..

هل تعرف؟

الزوج: وأنا..

الزوجة: وأنت ماذا.. رجل.. نعم رجل أت من الماضي.. كنت

رجلا تحلم بالغد والمستقبل.. هل تخبرني بماذا تحلم الآن..

الزوج: (صمت)

الزوجة: كماذك.. تلجأ إلى الصمت والهروب.. أنت بقايا

إنسان.. مجرد إنسان محطم.

الزوج: لأنك لم تمرى بتجربتي.. ولم تشاهدي ويلات الحرب..

والأسر.

الزوجة: أنا كنت أسيرة.. نعم.. أسيرة المنزل والوقت والأولاد.

الزوج: ولكنك كنت حرة.. كان بمقدورك أن تتنفس هواء

الوطن.

الزوجة: الوطن.. الوطن.. هل تعرف معنى الوطن.. الوطن

يعني الأمان.. السلام.. الحب.. الغناء.. العطاء.. الوطن حضن

الأم.. أما الوطن الذي عشت فوق ترابه.. فقد تحول إلى

كابوس..

الزوج: مهما يكن فالوطن أكبر من كل الأشياء.

الزوجة: قل أكبر من كل الشعارات.. منذ أن رحلت.. أحسست

بأنني فقدتك فقدت الأمان.. الحب.

الزوج: ولكنني عدت.

الزوجة: (تبكي) عدت.. أع.. ما أقسى هذه الكلمة.. لم تعد

بمفردك عدت مع الهواجس والكوابيس.. والصمت.. وغربة

الأطوار.

الزوج: أنت تعرفين جيدا.. ما معنى أن يبقى الإنسان مقيدا

بقيود الأسر.. الموت أهون.. ولكن الانتظار هو الموت البطيء.

الزوجة: اعرف.. أعرف جيدا (صمت) منذ اليوم الأول قرأت

في عيونك كل مأسيتنا.. كنت أراك تتنفض هلعا وأنت تشاهد

الأخبار.. في الليل تتلحف بالخوف.. والرهشة.

الزوج: ماذا بمقدوري أن أكون.. سنوات وسنوات.. وأنا في

زناينة ضيقة.. الأيام لا طعم لها.. لا أعرف السبت من الأحد.

ولا يناير من فبراير.. لا أعرف في أي عام أنا.. وكم مضى من

عمري.. غادرت الوطن شابا طموحا.. محبا.. وعدت كما ترين.

الزوجة: رجلا محطما.. غريبا.

الزوج: ولكني عدت بأشواقى.. بحبى.. لك.. وللأولاد.. وللوطن.

الزوجة: وللهاجس .. والخوف..

الزوج: ولكن هذا قدرنا.

الزوجة: قدرنا أن ننسلخ عن الحياة.. قدرنا أن نموت ونحن

أحياء.. أي قدر هذا يرسمه لنا الزعيم الملهم.. ومن أجل مجد

شخصى.. هل تعرف ماذا أريد الآن؟ أريد من الدولة..

الوطن.. للزعيم.. القائد.. الملهم أن يعيد إلي زوجي.. أريد

الرجل الذي أحببته وتزوجته.. لا أريد إنسانا غريبا عني..

غريبا عن الأبناء.. والأهل.. والأصدقاء والجيران.

الزوج: ولكني عدت..

الزوجة: وكأنك لا تعرف سوى هذه الكلمة.. عدت بماذا..

بجراح الستين.. أرجوك دعنا من الثثرة.. أنت عدت إنسانا

آخر.. أشلاء.. بقايا إنسان (تبكي)

الزوج: وهل هذه مبارزة لتذكيري بما مضى..

الزوجة: ما مضى جزء من الحاضر مع الأسف.. قل لي من

أنت الآن؟ أنت مجرد رقم.. العسكري.. أو الجندي ٧٥٥٧.

كثيبة المشاة.. الأسير الميت الحي.. أو الحي الميت سيان..

الفاشل.. الفاشل.. الفاشل..

الزوج: (بعد صمت) أنا لست فاشلا..

الزوجة: أريد زوجي السابق.. أريد من رسمت معه ألف ألف

طريق للحب.. للحياة.. هل تذكر يا زوجي العزيز.. أيامنا في

البداية.. أه.. ما أفسى وأحلى أيامنا معا.. كنت واثق الخطوات..

كنت تتحدى الجبال.. كانت أمي رحمة الله عليها تقول.. نعم

الرجل بعلك.. أخ يا أمي.. ليتك لم تحلني.. كنت الشاهدة على

تلك الأيام.

الزوج: عندما وقعت في الأسر.. لم أكن أعرف أين أنا..

جحافل من البشر يجرون الخطى نحو الموت.. أين كنا؟ أين

نذهب.. كيف نتصرف.. كان الوسيط مفقودا.. في البداية

حدث بعض التذمر.. كان الضرب.. والتعذيب.. رويدا رويدا

اعتدنا على كل شيء.. قد تسألني.. لماذا لم تفكر بالهرب؟

كيف أهرب من الموت إلى الموت.. قليلا قليلا تلاشى الأمل

في الغد.

الزوجة: ولكن البعض قد عادوا..

الزوج: نعم.. عادوا أشلاء.. بقايا إنسان.. كما قلت منذ

لحظات.. أما نحن فقد أخذونا إلى أماكن مختلفة.. حاولوا أن

يجحبوا عنا نور الشمس.. في تلك الأيام ارتجفت بأبناء

قريتي.. في الزنزانة المظلمة.. كنا نطوي صفحة الموت

البطيء.. وعندما صدر أمر عسكري ضد ارادتنا ثرت.. لم

أشعر بنفسى.. إلا وأنا طريح الزنزانة بمفردي..

الزوجة: كلاب.

الزوج: من؟

الزوجة: لا أدري.. حقا لا أدري.. من هم الكلاب؟

الزوج: (بحنان) هل تعرفين يا زوجتي العزيزة كم عانيت؟

وكم تحدثت الموت.. كنت أتسلى..

الزوجة: تسلى!!

الزوج: نعم..

الزوجة: بماذا؟

الزوج: التسلية الوحيدة.. أن نتحدث بلغة نفهمها أثناء

الصلاة.. والأمل الوحيد أن يتم إطلاق سراحنا.. أن يتم

تبادل الأسرى.. ومرت سنة أتر سنة.. كان الموت أجمل في

عيوننا.. ونحن لا نذوق النوم.. كنت في الليالي الكئيبة.

استعرض صور حياتنا عبودي.. وشيما.. أمي.. وأنت..

وأبكي.. وأبكي.. كنت أخجل من الهكاه.. ولكني كنت أبكي

في صمت.. كلهم كانوا يبكون..

الزوجة: يا حبيبى..

الزوج: ما الفائدة من هذه الكلمة الرائعة.. من أنا.. من أنت

مجرد ذكرى أيام مرت من عمرنا.. أيام مخضبة بالشفاه

والحرمان.

الزوجة: ولكننا نستطيع أن نعطي للحياة طعما آخر.. أنت

بمقدورك أن تتحدى لرادة الموت.. لابد أن تعود كما كنت.

الزوج: كيف؟

الزوجة: بالإرادة..

الزوج: (يضحك) إرادة.. إرادة ماذا يا حبة القلب.. عندما

أضغ رأسي على المخرة.. أعيد شريط الذكريات.. ترافقتي في

رحلة النساء كل ليلة.. صرخات الأسرى.. وصوت الكرياج..

والحصير.. وانتظار الحرية.. أه.. ما أروع هذه الكلمة.

الحرية.. الحرية.

الزوجة: ها أنت حر.

الزوج: لا.. أنا مكبل بالقيود.. قيود تعيق حركتي.. قيود

من نوع خاص.. أنت.. والأولاد.. ونظرة العطف.. والشفقة.

واعتقادكم بأنني جزء من الماضي.. مجرد أرث قديم لا

تستطيعون الاستغناء عنه.. ووجوده مثل عدمه..

الزوجة : لا تقل هذا.

الزوج: انها الحقيقة المرة.. يا حبة القلب..

الزوجة: أنت توهّم.. ما طرحه مجرد أوهام.. أنت جزء منا..

ونحن جزء منك.. لا يمكن أن «يتردد»

الزوج: بأن ماذا؟.. يا حبة القلب أنا أقرأ في عيونكم كل

السطر الضبابية.. ألم تسألني نفسك ذات مساء لم عدت.. ألم

تقول لي لماذا بعد هذه السنوات عاد.. كهلا.. مريضاً..

موسوماً.. بقايا رجل.. ها أنت منذ لحظات تطلبين مني

مشاركة الآخرين حياتهم وأنا عاجز.

الزوجة: لا تقل هذا.

الزوج: لماذا تهربين من الحقيقة؟ لماذا لا نستطيع أن

نواجه الواقع.. كنت تدورين في حلقة مفرغة.. وكنت أقرأ في

عيون الأولاد.. أسئلة غامضة.. هل هو حقاً والدنا أم أنه

بقايا من الماضي السحيق؟ منذ اللحظة الأولى لم أشعر

بحرارة اللقاء.. أحسست أنني غريب.. أحسست بالجدوان لها

رائحة المعتقل.. أرى في الليالي أشباحاً تهاجمني.. هذه

الأشباح بلا ملامح.. وعندما أقوم فزعاً.. لا أرى سوى

الصمت.

الزوجة: ولكن كل هذه الوسواس والتلهيزات من نسج خيالك.

الزوج: (يضحك) وهل بقي لي خيال.. فيما مضى كنت

أنفيل.. وأنفيل.. يا حبة القلب.. دعينا من هذه الثثرة..

الحياة ستستمر.. استمرت بدوني.. وتستمر بدوني..

الزوجة: ماذا تقول؟

الزوج: لا شيء.. أنا أشعر بغررتي.. وأنتم تشعرون أيضاً

بغررتي.. أرى نفسي وقد انسلخت من عالمي.. كنت أتمنى أن

أعود إنساناً.. إنساناً بحق.. له وجود.. كيان.. ولكنني فقدت

كل شيء.. أشعر بخواء.. خواء في كل شيء..

الزوجة: لا تقل هذا.. مارلنا تحبك.. أنا والأولاد..

الزوج: هناك فرق بين الحب والشفقة..

الزوجة: لماذا تفلسف الأمور حسبما ترى.

الزوج: لأن هذه هي الحقيقة.. تعالي لنتصالح.. تعالي كي

نجلس ونحاسب ذواتنا.. ما الذنب الذي جنيته؟.. هل كنت

أتمنى أن أفقد أحلى سنوات عمري.. هل كنت أتمنى أن

أعيش بعيداً بعيداً.. ولا أرى ثمرة حبنا كيف تنمو

وتترعرع.

الزوجة: (صامتة)

الزوج: لماذا أنت صامتة.. الآن.. الآن فقط تدركين كم أعاني..

الخوف من الأماكن المغلقة.. الخوف من الظلام.. الخوف من

ذاتي.. أم.. يا حبة القلب.. ما بيننا ليست مبارزة بالسيف

والبنذية.. ولكن مبارزة من نوع آخر.

الزوجة: ولماذا تتصور هذا الإطار..

الزوج: أخلفي لي إطاراً آخر وضعيني فيه..

الزوجة: ما أنت ترفض كل شيء.. حتى الخروج من المنزل..

الزوج: إلى أين أذهب؟

الزوجة: إلى الشارع.. إلى المقهى.. إلى.. إلى..

الزوج: قليني.. إلى الموت.. لا.. إلى الأصدقاء.. يا حبة القلب..

لا أصدقك لي.. بعضهم لم يعد.. وبعضهم عاد مجرد أشلاء

وبعضهم مهلك.. انتزوى في ركنه ينتظر الخلاص..

الزوجة: والحياة..

الزوج: أي حياة.

الزوجة: حياتنا.

الزوج: حياة بلا مستقبل ولا طعم لها.. أنها أقرب إلى الموت..

دعيني أخبرك بشيء فطيع.. في السنة الأولى من الأسر..

انتظرت الحياة.. وانتظرت الأمل.. الحياة أن أحصل على

الحرية.. والأمل أن استلم رسالة منك..

الزوجة: ولكنني حاولت.. أقسم بحبنا أنني حاولت.. ولكن لا

أحد يعرف أين كنت.

الزوج: حي أو ميت.. هذه حقيقة.. حتى أنا لم أكن أعلم بأي

شيء.. يتماهى عذبي الليل.. والنهار.. الصباح والمساء..

الصيف والشتاء.. وارتبطت بواقعي.. ولكن (صمت) دعينا

الآن مما مضى.. ما أتمناه حقاً.. أن تخففي من طرح

أسئلتك.. لا تنبشي في ذاكرتي.. فعندما تنبشني الماضي..

أكره الحاضر.

الزوجة: ولكن عليك أن تجتاز الماضي.. أن تلقي بالماضي

خلف ظهرك.

الزوج: كلام انشائي جميل.. لكن الواقع بخلاف هذا..

الماضي يا حبة القلب مزروع بدمي.. مرسوم فوق شغاف

القلب.. الماضي.. أنا وأنت والأولاد.. والأسر.. والمعاناة..

الزوجة: ها أنت تعود لتكرر نفس الأسطوانة.

الزوج: سمها ما شئت.. اسطوانة.. حكاية لا تنتهي.. هذيان..

جنون.. لا تهم الأسماء.. ولكنني فقدت كل ما يربطني بذاتي..

هل تعرفين معنى موت الذات.. هل تعرفين الموت البطيء..

داخل زنزانة انفرادية.. لأنك ترفض العودة إلى أرض الوطن..

تفرض أن تتحول إلى عين لأعداء الوطن أه يا حبة القلب..
الزوجة: ولكن الإنسان القوي يقرب كل الصفحات.. ويبدأ من جديد..

الزوج: أي جديد.. الاغتراب الآن أوحش.. بالأمس حاولت أن احضن لبلتي.. أن أطبع على خديها قبلة.. جقلت.. شعرت بأني غريب.. وبأن هذا ليس حق..

الزوجة: إنها لا تعي..
الزوج: لا تعي في مثل هذا العمر!! متى تعي إذا؟
الزوجة: (صامتة)

الزوج: من حقها أن تهرب.. أو حتى أن تشتمن.. فمن أنا.. أنا ذلك المجهول.. الأب الغائب.. انظري إلى هذه التجاعيد.. دليل الموت والفناء لي..

الزوجة: أنت متشائم جداً..
الزوج: وأنت..
الزوجة: أنا.. أنا.. أنا (صمت)

الزوج: عندما تعجزين عن مواصلة الحديث تلجئين إلى الصمت..
الزوجة: إن صمتي ليس دليل العجز..

الزوج: ومن قال هذا؟ يا حبة القلب.. الشكوى لا تجدي.. ومنطق السنوات الطوال.. منطق هش من وجهة نظرك.. ولكن ماذا بمقدوري أن أفعل.. أنا الآن في انتظار الرحلة الأبدية.. رحلة الفلود..

الزوجة: ها أنت تزداد تشاؤماً..
الزوج: دعينا مما أنا فيه.. المهم أنتم..
الزوجة: نحن بخير في وجودك.. الحياة هكذا تستمر بطلوها ومرها

الزوج: لم ترتشف سوى المرارة.. مرارة الاعتقال والأسر.. مرارة الابتعاد عن نحب.. أه.. يا حبة القلب.. هل تعرفين فيما أفكر.. الآن.. في هذه اللحظة.. أفكر في الرحيل..

الزوجة: الانتحار جبن..
الزوج: والحياة بلا معنى جبن آخر..
الزوجة: الحياة أجمل من..

الزوج: من ماذا..
الزوجة: من..
الزوج: ها أنت تعجزين عن إعطاء معنى للحياة.. أو طعم للحياة..

الزوجة: ولكنني أحبك..

الزوج: حبك يبدد ظلمات حياتي..
الزوجة: ألا يكفي هذا..
الزوج: بلى..

الزوجة: إذا لماذا التذمر؟
الزوج: من ذاتي.. أشعر أن أفيدكم.. سنوات الغربة.. ووحشة الذات.. أكلت كل الصفحات البيضاء من حياتي.. الآن.. أسأل أين الزملاء.. لا أحد.. أنا غريب عن بيتي.. عن أهلي..

الزوجة: أنت واهم..
الزوج: ليفني أكون واهماً.. بالأمس القريب خطوات خارج هذا السجن..

الزوجة: أتمنى بيتنا سجنًا..
الزوج: مجاز..
الزوجة: أنا لا أعرف الفلسفة..

الزوج: ولا أنا.. ولكن الحياة علمتني أشياء وأشياء لم أكن أعرفها..

الزوجة: ولماذا لم أتعلم مثلك..
الزوج: أنت تعلمت ما هو أكبر من كل الأشياء..
الزوجة: ماذا

الزوج: الصبر.. وأنا تعلمت الصمت.. أنت يا حبة القلب.. زرعت ولم تجني شيئاً..
الزوجة: لدينا أولاد.. يكملون رسالتنا..
الزوج: (يضحك)

الزوجة: لماذا تضحك؟
الزوج: أية رسالة.. غداً أو بعد غد.. تدق من جديد أجراس الحرب..

الزوجة: وكأنما الحرب لم تنته بعد..
الزوج: غداً يحمل الصغار أكفانهم.. ويهتفون للزعيم.. ينطلقون مرة أخرى.. وهم يرددون شعارات لا يعرفون معناها.. يدفعون أحلى سنوات العمر.. من أجل لا شيء..

الزوجة: إلى متى..
الزوج: سؤال لم يستطع أحد الإجابة عليه..
الزوجة: لماذا؟

الزوج: لأن المي لا يستطيع الرد على الأسئلة..
- يخطو الزوج بخطوات مثقلة خارج المنزل.. تتطلع الزوجة إلى زوجها ثم ترتمي فوق احد المقاعد.. وتجهش بالبكاء..

المسرح والمجتمع

لقد حدثت المعجزة، عندما تم اكتشاف سلطة الكلام

محمد سيف *

إن المسرح في كل المجتمعات، كان عبارة عن مكان كبير للتجمهر الذي يأخذ على عاتقه، في ذات الوقت، مظاهر الطقوس والاحتفالات. وقد خُصص للجمهور فيه مكان مختلف وتغيرت مواضعه وفقا لتوالي العصور والحقب. وهذا ما سجلته معمارية المسرح نفسها التي أخذت هي الأخرى، على مر العصور أشكالاً وأبعاداً مختلفة ومتعددة. إن الأحداث المعروضة من قبل الممثلين سواء بطريقة منمقة أو واقعية، وفقا لما نريد أو نحاول الإقناع به من خلال صدق الخيال، تنظم في جملتها عرضاً من الوجود الإنساني الذي يسمح لكل واحد لأن يسائل صورته الخاصة، وتجعله يفكر من خلال هذه المرأة العاكسة.

قبل الميلاد بفترتين: في فترة الإغريق القديمة، ومن ثم في فترة القرون الوسطى، أي بعد فترة التحول الذي تبع انهيار الإمبراطورية الرومانية والغزوات الكبيرة. إن المعجزة الإغريقية حدثت عندما تم اكتشاف سلطة الكلام. في الفترة التي ولد فيها المسرح في أثينا، كانت المدينة تقيس، مع إنشاء الديمقراطية، فعالية الخطاب المتبادل: الحوار ينتشر في كل مكان في أثينا، في مسرح ديونيسوس مثلما في (بينكس Pnyx)، حيثما يوجد مقر البرلمان الشعبي.

فن المحادثة

كان الإغريق أقوياء بفن الحوار الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول، حسب أفلاطون، وبارعين بفن المحادثة. ولقد لاحظوا أهمية حضور المستمع

إن المسرح سواء في الشرق أو الغرب قد ولد في أحضان الشعائر الدينية، التي انفصل عنها ببطء، مثلما انفصل أو بالأحرى تخلص من هؤل سرد النصوص الدرامية المؤسسة للمسرح، الملحمة منها والدينية. وقد نقل المسرح أيضاً من خلال أشكال الأساطير، والتاريخ الجمعي والذي يلقي لنا الضوء على صورة مجتمع تطور نفسه بنفسه. إن المسرح ذاكرة الشعب السياسية. وذلك لأنه عبارة عن تظاهرة لفرق اجتماعية، فهو يستعير طرق تعبيره من الاحتفالات الكبيرة، الدينية والمدنية، التي تمارس وتجتمع داخل المدينة. إن مرجعية الفن الدرامي، في الأصل، تعود بشكل تلقائي إلى الغناء والموسيقى والرقص.

جذور فن المسرح

إن ولادة المسرح الغربي قد حدثت في القرن السادس * كاتب من العراق يقم في باريس

والصنح، ويجنحون نحو الجنون والهيجان التهتكى، في حين يرتدي البعض الآخر مثل الساتير - كائن خرافي نصفه الأعلى البشر والأسفل الماعز - ويستسلم إلى نوع رقص ذكوري.

من الكورس إلى الممثل

أنشاء الأناسيد الداثيرامب (قصائد الحماس والمديح)، ينفصل واحد من أفراد الكورس عن المجموعة ويصعد فوق منضأة، يرتجل فوقها أغنية منفردة بالقرب من مذبح الإله ديونيسوس. وهكذا يكون «ناكي، الممثل الأول في المسرحية»، (وهو الاسم الذي يشير فيه الإغريق إلى الممثل)، على الرغم من الغفوض الذي يشوب تحول الطقوس إلى عمل فني يبقى صعبا تفسيره وتوضيحه، ويقول أرسطو في كتاب «فن الشعر، إن أصل التراجيديا والكوميديا: [...] يرجع إلى أولئك الذين يقودون أناشيد الداثيرامب، وإلى الآخرين الذين يقودون الأغاني الذكورية التي لازالت تستعمل حتى يومنا هذا في العديد من المدن».

لقد استنطق المخرج البولوني تاديوز كانتور عام ١٩٧٥ في (مسرح الموت) لحظة الانفصال هذه التي للمرة الأولى في التاريخ البشري ينفصل فيها الإنسان عن طائفة دينية، لكي يصبح ممثلا، يتوجه نحو الجمهور: «وجها لوجه مع أولئك الذين بقوا في هذه الجهة المقابلة حيث يظهر رجل يشبههم بالصورة والملامح، والذي كان في هذه الأثناء، ومن خلال عملية غامضة وعظيمة، نائيا ويعيد للغاية، وغريبا جدا، مثل ميت، انفصل عن حاجز غير مرئي، ومع ذلك رهيب ويتعذر تصويره [...] لقد شاهدوا فجأة، مثل وميض البرق، صورة تراجيدية تهريجية للإنسان، مثلما لو أنهم قد شاهدوه للمرة الأولى، ومثلما لو أنهم شاهدوا أنفسهم في مرآة».

ابتكار الفن الدرامي

نحو ٥٥٠ ق.م، قام الشاعر الفنائي الإغريقي «ثيسبيس» الذي للأسف لم تصل لنا من كتاباته إلا القليل بوضع تعليمات كتابية للأغاني المنفردة المرتجلة التي تبني مشاهد المسرحية القديمة، وتعادل في المسرح الغربي الفصول. وكان الشاعر ثيسبيس ينشد هذه الأغاني المنفردة بنفسه وهو

المتحفز، الذي يسمح للخطيب بتشكيل فكرة تبقى، بدونه (أي بدون المستمع المتحفز) غير مكتملة. إن (هونريش فون كليست Heinrich von Kleist)، كان مدركا لهذه الأهمية حينما قال، في نص كتبه عام ١٨٠٥ (تمثل تطور الأفكار في الخطاب): (هل تريد أن تعرف شيئا لا يسمح باكتشافه التأمل؟ إذن، عليك يا صديقي العزيز الماذق بالحديث عن هذا، إلى أول شخص تلتقيه تربطك معه علاقة... [يوجد مصدر الهام غريب، في كلام هذا الذي يتحدث، وفي الوجه الإنساني الذي يظهره، ومن خلال نظرتة، نحز مثلما لو أننا نفهم فكرة نصف واضحة مسبقا، ويقترح علينا دائما صيغة للنصف المتبقي منها أيضا). إن حياتية الحوار المسرحي تتمسك بهذه العلاقة المفترضة بين ممثلين متقابلين. إن جميع الأجناس الأدبية الإغريقية قد ولدت من الكلام المفخم: الملحمة، فن الخطابة، المحادثة الفلسفية. إن هذا الشعب، الذي يقرأ بتفرد أكثر ما يفضل الكلام المنطوق بصوت عال، قد اكتشف المسرح الذي يصبح الكلام فيه حدثا وفعلا.

طقس الإخراج

إن الطقوس قبل ظهور المسرح، كان في الإغريق مثلما في جميع الحضارات القديمة، يظهر في الاحتفالات الشعائرية التي تنظم ويتم ترتيبها وفقا لنوع من الإدارة الإخراجية. وترجع نشأة الطقوس إلى أصول دينية أرضية بدائية: إلى الاحتفالات التي كانت تقام على شرف الإله ديونيسوس. إن هذه الطقوس الدينية لم تكن موجهة إلى إله منتقم، بل إلى إله صغير السن، غاية في المرح والسرور تتدلى عنقايد العنب من شعره وتمتلئ روحه بالفرح والحياة وهو الإله ديونيسوس إله الخصب. منذ القرن السادس ق.م. والكاهنات والكهنة يحتفلون بهذا الإله، حيث يغنون على شرفه نشيدا مقدسا، ويلقون قصائد المديح «الداثيرامب»: يرسمون دائرة (تعطي فكرة نوعا ما عن شكل المسرح). وينفذون حول مذبحه أو معبده بعض الرقصات التي تكون بعضها جادة والأخرى مضحكة: بعض المرنمين الفنائيين (الكورس) يتطورون في غنائهم وهم يسمعون ضرب الطبول

كانوا في القرنين الخامس والسادس، يغنون بعض المقاطع البارزة من الألياذة والأوديسا لهوميروس. إن نقل قصة لا تنتهي تضم حكايتها مشاهد غريبة عن الحديث الرئيسي مُدرجة فيها كالجوارير. إلى المسرح، استطاع أن يعطي إلى المسرحيات مشاهد وفصولا تتضمن العديد من الإشارات، بالإضافة إلى أن عرض مقاطع من الملحمة على المسرح جعل الفعل الذي يدور حول الحدث الوحيدة، كثيفا ومركزا. وإذا كان أرسطو قد أولى أهمية كبيرة إلى وحدة الحدث، فإن هذا لم يأت أو يتكون لديه نتيجة وجهة نظر معيارية، وإنما لأنه لاحظ خيبة أمل الجمهور، في التراجيديات الخالية من وحدة الحدث.

الشعور بالوهم

تعتبر ولادة المسرح لحظة مهمة وجوهرية في تاريخ البشرية. إن الإنسان قد شعر بالوهم بفضل اللعب المسرحي. لقد كان رد فعل الشاعر اليوناني «سلون» Solon أمام أول عرض قدم من قبل الشاعر ثيسبيس في أثينا، بليفا وذا مغزى: حينما وجد نفسه لأول مرة في مواجهة مع الممثل، الذي يجسد صورة حقيقية، اعتبر أن مثل هذا النوع من الكذب تدنيس لكل ما هو مقدس ومحرم، قام وترك المسرح، احتجاجا على هذا العمل الذي في تصويره غير لائق. إن الوهم الذي كان لا يُعبر عنه من قبل إلا من خلال القص غير المباشر في الملحمة، قد وضع على المسرح فجأة، بحيث إننا نستطيع الاعتقاد مؤقتا بواقعية وحقيقية الحدث المُمثل.

إن الشعور بالوهم هذا لا يحدث إلا ببطء. ويوجد مثالان يؤكدان ذلك. أثناء عرض مسرحية «احتلال مدينة ميل»، نص تراجيدي ضائع للشاعر الإغريقي «فرينشوز» سابق للشاعر اسخيلوس، استحوذ الرعب على المتفرجين: عندما شاهدوا عرضا يجسد أحداثا قديمة تعود إلى الورا بعشر سنوات تقريبا، معتقدين أن ما يحدث أمامهم حقيقة وواقع معاش، وهذا ما يبرهن على ما أطلق عليه ستانذال فيما بعد في كتابه «الوهم التام، الخال من العيوب». وأثناء عرض مسرحية «ريات الإحسان المنعصات»

يرقص على طول وعرض مدة تقديمها. في البدء كانت الجوقة وقائدها هي العرض كله، ثم جاء ثيسبيس فأضاف ممثلا ثم جاء اسخيلوس لكي يكمل عمل ثيسبيس بإدخال الممثل الثاني، ثم جاء سوفكليس فجعلها ثلاثة. وهذا ما سمح بالتمثيل الحواري الذي من خلاله ولد المسرح الغربي وظل يعمل مثلما هو اليوم. وبالرغم من وجود الممثلين الثلاثة ظلت الجوقة عنصرا هاما في الدراما الاتيكية كلها. وقد أعطى ثيسبيس في عام ٥٣٤ ق.م أول عرض تراجيدي في التاريخ في المسابقة الدرامية التي نظمت في عصر الطاغية بسترات الملك، ولقد حصل على جائزة المسابقة.

الديونيسييات

إن العروض المسرحية من الآن فصاعدا صارت تقدم في أثينا مرتين كل سنة: في الربيع، احتفالا بأعياد ديونيسوس آلهة الخمر والسرور والبهجة، وفي الشتاء حيث كانت تقدم في كل مرة أمام جمهور عريض: كان مسرح ديونيسوس يستوعب سبعة عشر ألف متفرج. وكان يتبارى في هذه الاحتفالات ثلاثة مؤلفين دراميين خلال ثلاثة أيام متتالية. كل واحد منهم يقدم، في ذات اليوم، ثلاث مسرحيات، يتبعهم في دراما تهرجية مضحكة، وهذا ما يفرض على كل واحد منهم أن يؤلف عشرة آلاف بيت من الشعر تقريبا. ويشارك في هذه الاحتفالية جميع سكان المدينة. ويعتمد العرض في أكثر أحواله على الكورس، وعلى البسطاء من العامة، وليس على الممثلين المحترفين الذين كانوا لا يقومون إلا بأداء الأدوار الرئيسية فقط.

وضع الملحمة على المسرح

لقد وجد المسرح الإغريقي ضالته في الملاحم والأساطير. إن أفلاطون يعتبر هوميروس «المعلم الأصلي ودليلا للمجموعة الجميلة من الشعراء التراجيدين». ولقد استعار منه كل من اسخيلوس، سوفوكليس ويوريديس العديد من المواضيع. وقد كانت سوادهم درامية مسبقا وذلك بفضل عمل «الرابسود» (rhapsodes)، هذا النوع من الشعراء الذين

لاسيخيلوس، استولى العرب على الجمهور أيضا، حينما شاهد على المسرح، ملاحقة آلهة الانتقام الإغريقية إلى أورتس، معتقدا أن ذلك حقيقة وواقع وليس وهما أو خيالا. لهذا السبب كانت أثينا تمنع تقديم الأحداث المعاصرة.

مسرح القرون الوسطى

إن سقوط الإمبراطورية الرومانية خلق للغرب كسرا سياسيا، لغويا، وثقافيا. فبعد الفوضى التي أصابت هذا العصر، باتت أهمية المسرح الفنية قليلة. أما العروض المسرحية التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين فتدهورت شيئا فشيئا. ويعود السبب في ذلك إلى أن الكنيسة عندما استولت على السلطة، كان من أول أعمالها تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي، واعتبار الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص والعاهرات، وغيرهم ممن ينذهم المجتمع. ولكن على الرغم من سياسة النبذ والإقصاء الاجتماعي التي كانت تمارسها الكنيسة بحق رجال المسرح، لم تختف تماما عروض الرقص الصامت، وفرق الممثلين الجوالين. مثلما نعرف أن هناك في القرن العاشر راهبة من ساكسونيا تدعى «روزفيتا» كتبت عدة كوميديات. لهذا لا نستطيع أن نخلص إلى القول إن العصور الوسطى كانت مظلمة حقا بالنسبة لتاريخ المسرح.

من الشعائر الدينية المسيحية إلى اللعب الدرامي

إن الفضل في ميلاد الدراما من جديد في القرنين التاسع والعاشر، لا يرجع إلى فرق الممثلين الجوالين ولا إلى روزفيتا، وإنما إلى سلطة الكنيسة نفسها التي قتلت المسرح وقضت عليه. ففي لحظة ما، خلال القرن العاشر، أدخلت الكنيسة على طقوس قداس الفصح بعض الحوارات والأغاني التي كانت تمسرح المقاطع الأكثر شيوعا وانتشارا للإنجيل مثل، تصوير قيامة المسيح في أبسط صورة درامية، حيث كان يقوم أربعة كهنة أمام المخلصين بتقديم المشهد الذي يعلن فيه أحد الملائكة للنساء القديسات أمام قبر فارغ، انبعث المسيح. إن التمثيل الذي كان يستخدم في تمثيل هذا النوع من المشاهد والمسرحيات الصغيرة يتبع مجرى الأناشيد

والأغاني التطوافية المحددة والمعروفة، في جميع الكنائس. لهذا نجد أن هيمنت اللغة اللاتينية، والشعائرية، على الحوار في مثل هذه الطقوس، قد وسع من حجم الهوة التي حدثت ما بين فضاء الكنيسة المقدس والفضاء الدنيوي للحياة. وعلى هذا الأساس، يوجد شرطان سيكونان فيما بعد ضروريين لتحديد مفهوم المسرح الذي حل محل الطقس: تكيف اللغة الفرنسية وجعلها دنيويا بعد تحريرها من كل ما هو مقدس. وعلى الرغم من كل القيود الدينية، فقد قام أحد المؤلفين الفرنسيين المجهولين في نهاية القرن الثاني عشر، بتطعيم طقوس القداس في عيد الميلاد وفي غيره من الأعياد المقدسة بشيء من التمثيل الدرامي، وذلك من خلال قصة آدم وحواء. هذه القصة التي تكشف طبيعة البشر من خلال تصويرها لـ «إبليس» وهو يلعب بمكر على غرور حواء وخیالها، وقصة نوح التي ما لبث أن اكتسبت شيئا من الفكاهة ومزيدا من المتعة بتصويرها زوجة نوح وقد رفضت صعود السفينة حتى يسمح لها أن تصطحب معها جميع المثرثرات من عجائز البلد. ولقد حافظ المسرح الأوروبي دائما على هذا الحنين إلى هذه الفضاءات المقدسة التي خرجت من أزياء الكنيسة وأروقعتها. وقد وجد ملارميه، الذي يرى في الطقوس الدينية نموذجا للمسرح، في المقدس «إحكام وتنسيق درامي نادر»، مثلما يذكر ذلك في واحد من مقاطع كتابه «هذيان» الذي جمع فيه «ملارميه» العديد من النصوص المختلفة من نقد، مقالات وأشياء أخرى. إن النصوص التي كونتها الكنيسة سمحت، بموجبه، بمشاركة في ذات الوقت جمالية وميتافيزيقية ما بين المخلصين والمحتفلين. ويوجد العديد من مغرقي القرن العشرين الذين أرادوا أن يؤسسوا بين الجمهور والممثلين علاقة من هذا النوع والطبيعة، وأن علاقة كهذه أمتست فاضلة (طوباوية)، منذ اللحظة التي صار فيها المحتفلون ممثلين ومشاركين في العروض.

مسرح وموسيقى ورقص

إن مسرحية التطبيقات الاجتماعية دفعت، في لحظات

الجمعيات الدينية

يعتبر المسرح في القرون الوسطى شيئاً سياسياً، وذلك لإشتراك الجميع به، مثلما كان عند الإغريق. إن بناء المنصة (إن الكلمة ستكون فيما بعد مرادفة لـ«المسرح») عباً النجار والبناء... الخ. وإن تنفيذ الأزياء استوجب عمل النساجين، الجوّج والخياطين. وإن أكبر الرسامين - الرسام فوكيه في عهد لويس الحادي عشر، الرسام هولبين في عهد لويس الثالث عشر في إنجلترا - قد اشتركوا في رسم الديكور. الأدوار كانت تمثل من قبل البرجوازيين وطلبة المدينة، وفي بعض الأحيان تمثل من قبل النبلاء. إن الفصل ما بين الممثلين والعرض لم يظهر إلا في القرن الخامس عشر، عندما أصبح ممثلو مسرحيات الأسرار الدينية محترفين، وانضموا تحت سقف «جمعية»، ولم يعدوا بعد مفوضين عن الجمهور في حالة التمثيل. وقد كانت تلك الجمعيات الدينية معترفاً بها رسمياً من قبل الملك شارل السادس في باريس، وتمتلك في ذلك الحين نوعاً من الامتياز: فهي الوحيدة التي تمتلك الحق في تقديم هذا النوع من المسرحيات الدينية. وقد تفاقم هذا الانفصال ما بين الممثل والجمهور في القرون التالية. إذا كان الحلم في مسرح شعبي، مثلما أراده جان فيليير، قد انتهى بالفعل، فذلك لأن اللحمة الاجتماعية اليوم لم تكن متماسكة لا من خلال أهدافها المشتركة ولا من خلال هويتها الاجتماعية. ومن الصعب أن تجد نفسها مجتمعة في مغامرة مسرحية كبيرة.

التقاليد غير الأوروبية

إن مسرح القرون الوسطى لم يعيش طويلاً، ذلك لأنه لم يحقق العمل المكثف الذي بواسطته يتم تمرير المواد السردية الموجودة في الإنجيل إلى شكل درامي، مثلما فعل الكتاب في الإغريق القديمة. وهذا بلا شك ليس بالسبب الوحيد، فهناك مظاهر اجتماعية وفنية، كانت سبباً أيضاً، وخاصة فيما يتعلق بالانفصال بين الدنيوي والقدس، الذي حدث في المجتمع الغربي في عصر النهضة، واكتشاف نماذج أخرى قديمة.

الاحتفالات الدنيوية والشعائر الدينية، إلى تجديد المسرح، بشكل متوازن مع الطقس. ومثال على ذلك، كان مسرح القرون الوسطى يلجأ، مثلما كان يفعل المسرح الإغريقي القديم، إلى الغناء، والموسيقى والرقص أكثر مما كان يلجأ إلى الإلقاء. إن الكثير من الشعراء والمؤلفين الدراميين كانوا أنفسهم موسيقيين، على سبيل المثال، ارنول كريهان، الذي يدين له المسرح بالكثير من العروض الموسيقية، مثل: كتاب آلام المسيح، آدم وحواء، إنه يعتبر الكاتب الدرامي الفرنسي الأكثر قديماً، فهو مؤلف «لعبة موريق، روبن وماريون». وإن لولا ظهور الأوبرا في القرن السابع عشر لما انفصل المسرح عن فنون الموسيقى.

الاحتفالات الشعبية

إن الاحتفالات الأميرية الباذخة قديمة جداً، وقد وصفها القديس كريستوف دي تور منذ القرن السادس، وكذلك وصفت من قبل كتاب حوّلّيات مثل فرواسر، بأنها عرض باذخ يقوم به أغنياء المجتمع وأكابرهم لكي يؤكدوا على سلطتهم. المدينة كاملة تصبح مسرحاً: بوابة الدخول إلى المدينة، الشوارع التي تستعيرها الاستعراضات مزينة بديكورات باهظة: الميّصات مزروعة في مفارق الطرق التي تقدم فيها لوحات حية، وأحياناً صامتة: تقدم عروض صامتة أيضاً فوق العربات المتحركة في الأماكن التي يتوقف فيها الموكب. وقد خرجت جميع الاحتفالات الشعبية، من معظم أعياد زحل عند الرومان، مثل احتفال المجانين، الذي كان يحتوي بالمقابل على عناصر مسرحية. وقد استعار شكسبير شخصية المجنون والمهرج لكي يغذي الكثير من مشاهداته بالمتعة والانشراح، وكذلك كانت شعوب القرون الوسطى التي كانت تنتمي إلى هذه الأجواء، تولي التهرج أهمية خاصة. هذه هي جذور الفارس الهزلي. إن الخطب المضحكة، التي تحاكي ساخرة وبطريقة مبالغ فيها الوعظ المنطوقة من فوق المنابر، والحماقات، التي تستثمر الخدعة والمزاح، كانت تطفئ بالمقابل على مناح وأجواء الأعياد الشعبية.

يبتكروا شكلا مسرحيا خاصا بهم ؟ إن الحجة التي تحاول دائماً أن تجيب عن حالة عدم الجود هذه هي حظر التصوير، والعرض التجسدي، في الدين الإسلامي. وعند استماع ابن رشد، لأقاصيص أحد التجار العرب العائدين للثمن من مدينة «كانتون» الواقعة بالصين، لم يصدق أو يأخذ بها مأخذ الجد. وقد زعم هذا التاجر أنه شاهد عرضاً فيه بعض الأشخاص، يضعون أقنعة على الوجوه أو ماكياجاً، ويعبرون من خلال الإشارات الجسدية والإلقاء أمام جمهور في ديكور يجسد حادثة خيالية. لقد كان من غير المعقول بالنسبة لابن رشد الذي يعتبر واحداً من أكبر قراء ذلك العصر وأكبر المعلقين على الفلسفة الإغريقية (وخاصة أرسطو)، بأن يكون هنالك أشخاص من الجنون والإلحاد بحيث ينافسون الرب، في خلق الصور.

التعزية والرققود

في الحقيقة، لا يوجد في الدين الإسلامي، تمثيل طقسي يمكن مقارنته بالاحتفالات الشعائرية الإغريقية القديمة أو القرون الوسطى الأوروبية، وكذلك إن المسرح لا يمكن أن يولد من الطقس فقط مثلما في أي مكان آخر. إن الشكل الإسلامي الوحيد، ولد في القرن السابع بإيران من قبل الشيعة، ولا يزال يقدم حتى اليوم، وهو التعزية، وهي طقوس مسرحية كانت ولا زالت تمارس في البلاد العربية والإسلامية جمعاء تقريبا مثلما توجد في إيران بمثابة مسرح فعال للغاية، وهو المسرح الإسلامي الوحيد، ويسمى «التعزية». إن هذا المسرح يتأسس على موت أوائل شهداء الإسلام ويمثل من قبل أناس القرية، لسكان القرية، في وقت محدد من أوقات السنة. لقد منع هذا المسرح من قبل شاه إيران مثلما منع في أغلب البلدان العربية ومن ضمنها العراق الذي هو مصدر التعزية ومكان واقعته، بحجة أنها لا تتماشى مع لغة العصر وتصوره وفقاً للأصول الغربية التي كان الشاه مولعاً بها ومتمسكاً بتلابيبها، ومع ذلك استمرت تمثل سرا في ثلاثمائة أو أربعمائة قرية في آن واحد، مثل قداس أو احتفال. كان العرض يجري ويمثل، بطريقة شعبية بسيطة جداً، وكان مؤثراً جداً، لأن الجمهور

إن الرامايانا في الواقع كانت دائماً حيوية جداً سواء في الهند أو في آسيا الجنوبية- الشرقية. وإن المسرح الذي خرج منها، ولد من ملحمة دينية مثل مسرحيات آلام المسيح الأوروبية، علماً أنه لم يجر عملية اختيار من العديد من الفصول التي يحتويها الشعر. إن ملحمة رام، التي يعود تاريخها السنسكريتي إلى القرن الأول، وفي نسختها الهندية للقرن الخامس عشر، كانت مع المهابارتا، تعتبران أحد أقدم الأشعار الدينية الهندية. إن هذا النص السري، الذي تعتبر فيه جميع الشخصيات تجسداً للآلهة، كان الملك راماً واحداً من التناسخات العديدة لثاني أكبر الآلهة الهندية فيشنو، ويمتلك تعاليم أخلاقية وروحية. وقد وظف درامياً باكراً، وبمقدار ما انتشرت الملحمة عبر الهند، ومن ثم بآسيا الجنوبية- الشرقية، فترة التوسع الهندوسي، بمقدار ما انتشرت في مجتمعات الخمير، جافين، بين، بيرمان، تاهي، ماليزي، بالين... الخ : إن الرامايانا أعطت ولادات عديدة للكثير من النسخ. كل بلد أدخل خصوصيته الثقافية عليها وكيفها بشكل مسرحي مختلف (مسرح خيال الظل، مسرح الأقنعة، الأوبرا، مسرح الدمى والرقص). ويجمع هذا المسرح حوله الجماهير، في كل مكان، على طول ساعات العرض وذلك لمقابلة مختلف الفصول، مثلما في مسرح القرون الوسطى الأوروبي. ولكن جمهور هذا النوع من العروض، لا زال قريباً من الطقس، أي أنه لم يفقد حماسه الديني، على عكس جمهور المسرح الأوروبي.

العالم العربي و عصر التصوير

إن غياب المسرح العربي مسألة معقدة تشبه إلى حد كبير مسألة غياب الملحمة في الصين. على الرغم من التأثير الكبير الذي مارسه التفكير الإغريقي على العالم العربي ظل المسرح غائبا ومغيباً. فوق ذلك كله، إن المسلمين هم أنفسهم الذين نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوروبا، وذلك بفضل ترجماتهم لأفلاطون وأرسطو عن اللاتينية. ولكن كيف يحدث أنهم لم يترجموا لا اسخيلوس، ولا سوفوكليس ولا ويوريديس أو أن

يتصرف من خلال عامل الاعتقاد، وكأن العرض الذي يشاهده حقيقة وواقع؛ أما بالنسبة للممثلين، فهم يتصرفون، من داخل هذا الاتفاق، كما لو أن هدفهم ينحصر في خداع الجمهور.

مبدأ المتعة ومبدأ حقيقة الشيء

إن المسرح يوقظ واحداً من أشكال المتعة الأكثر قدماً، والذي أكدّه فرويد في لعبة (fort-da) التي يقابلها باللغة العربية (البعيد-هاهو أو هاهي). إن الطفل يتمتع عندما يقوم بإخفاء حاجة وهو يصرخ عاليًا (بعيد)، ومن ثم يفرجها أو يعيدها للظهور صارخًا (هاهي). إن هذه اللعبة تسمح بالسيطرة، من خلال تعاقب الحاضر/الغائب، على قلق الانفصال الذي يخلقه الابتعاد لحظياً عن الأم. إن هذا الإخراج يحول الانزعاج إلى متعة. مثلما هو في المسرح، كل ما موجود هنا، -فوق خشبة المسرح- ما هو إلا عرض، وأن مصدر مبدأ المتعة يكمن في وظيفة السكوب، أي في عملية النظر فحسب. إن الطفل هنا، مثل ومشاهد للعبة الخاص، في آن واحد. وإن سن البلوغ سوف لا يسمح له بأن يراكم هذين الدورين. إن الطفل يبدو غير راضٍ ومنزعج عندما يلاحظ انتهاء اللعب، شأنه شأن المتفرج، الذي يحضر عرضاً ويكون مندهشاً من عملية اختفاء وظهور الممثلين، انه من غير شك، سيشرح بنوع من الحرمان حينما تنزل الستارة بشكل نهائي. إن هذا القطع سيكون بمثابة إعادة إلى «مبدأ حقيقة الشيء»، الذي كان طيلة فترة العرض خافئاً، نائماً لحساب «مبدأ المتعة».

متعة اليكاه

إن ما يبحث عنه المتفرج حينما يتردد على المسرح، هو الضحك والافعال. إن الضحك عبارة عن لحظة ابتهاجية: إن الجمهور يسخر من الشخصية التي تجسد بنوع من الانتصار المتخيل، القوى الشريرة. أما المتعة التراجيدية، فهي أكثر تعقيداً. إن القديس أوغسطين، في الكتاب الثالث لاعتراقاته، يندهش من شعوره بالمتعة أيام شبابه، في عرض تراجيدي: «ولكن ما هو هذا

كان يعيش حالة تكرار «العرض» بشكل حقيقي، انه كان ملماً ببعض الأشياء التي وقعت منذ قرون والتي أصبحت بمجرد بفعل الإعادة حاضرة من جديد. إن فعل الاستشهاد، في هذا العرض، يقع أمام أعينهم من جديد وهم يكونون مثلما رأينا حديثاً بكاء سكان أمالي بغداد بعد قصف طائرات التحالف. إن المسرح كان موجوداً بين الناس أنفسهم وفي داخلهم، انه حاضراً في شكل منمنم ومزخرف جداً، ولكن في مضمون واقعي تماماً. لقد كان العرض واقعا، وحياة موازية. كانت حياة الماضي، حاضرة، هنا، متشاطرة من جديد مع جميع سكان القرية. لقد كان الناس يتأثرون بعمق عند المشاهدة، كانوا يعرفون المعنى

الذي أعاد إحياء هذا العرض والذي بدونه كان سيتحول إلى عقيدة، وإيمان وفكرة مجردة. غير أن الأمر هنا يتعلق بحقيقة إيمانهم أكثر مما يتعلق بشيء آخر. أما فيما يتعلق بالمسرح الدنيوي، فلا يوجد إلا نموذج تعبيري واحد في العالم العربي، وهو القرقوز أو مسرح خيال الظل الذي اكتسب اسمه من شخصيته الرئيسية. إن هذا الشكل، الذي لا يلجأ إلى الممثل، قد ولد في مصر وتركيا في القرن الثامن.

لقد اعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي وفاتحة عهد جديد بعدما كان المسرح من قبل مقتصراً على مظاهر وهيئات شبه مسرحية، مثل: التعززية، خيال الظل، فن الحكائين والحكاوية وأرباب المساهر وإلى آخره من المظاهر التي لم تأخذ شكل المسرح الأوروبي حتى مجيء عام ١٨٤٩، الذي أسس فيه النقاش فرقته وقدم من خلالها مسرحية «البخيل» لموليير بعدما ترجمها وأعدّها.

عناصر التمثيل المسرحي

إن المسرح يجمع كل الفرق والطوائف، انه لا يستطيع أن يكون فعالاً من غير التحاق الفرق الاجتماعية به. إن المسرح الأوروبي يعتمد، مثل جميع أنواع اللعب، على نظام متفق عليه: هو أن الجمهور يعرف جيداً أن ما يحدث على المسرح ليس حقيقياً، ولكنه مع ذلك

الشخصية ويغذي الإنسان بالרגبات والاضطرابات التي يقوم بتجسيدها مثلما في ظاهرة العدوى. الأكثر من هذا، أن الممثل إنسان خطر، فهو سوف ينقل إلى المتفرجين جميع الأهواء الفاسدة التي تأثر بها وهو يمثل. وقد كتب «بوسوي» أيضا، في نفس العصر، مرافعة قاسية ضد المسرح (مكسيم وأفكار حول الممثل، سنة ١٦٦٤) التي مست فيها بعد جميع أنواع الفنون الأخرى. إن أعضاء الجمعية اليسوعية هم فقط الذين، منذ نهاية القرون الوسطى يُدرسون المسرح في مدارسهم، وذلك لمعرفة التأثير والحساسية التي يمارسها العرض حينما يكون هدفه أخلاقيا.

المسرح وفقا لديدرو

إن الفيلسوف والناقد الفرنسي دنيس ديدرو، في كتابه مفارقات حول الممثل، قد أذهل الكثير من معاصريه، رادا الاعتبار إلى الممثل، وذلك بالإصرار على بقاء الممثل بمعزل عن الانفعالات التي تصورها الشخصية التي يمنحها جسده. فعلى الممثل، وفقا لديدرو دائما، أن يخطر إلى نفسه وهو يمثل بلا توقف لكي يعثر على الإيقاع الدقيق، ولكي يُسكت حساسيته الخاصة، وذلك لأن الانفعال لا يعمل إلا على إلغاء تمثيله. وإذا كان يريد أن يخلق لدى المتفرج الوهم، وإذا رغب في إثارة الشفقة وتحريك المشاعر إلى أبعد ما يستطيع، ويجعله يعتقد بواقعية الشخصية التي يجسدها، فيجب عليه ألا يطابق أو يماثل هذه الشخصية. إن «الموهبة الطبيعية» ليس لها أية قيمة من دون الاشتغال الدائم على تطويرها. في المسرح، يجب السيطرة على كل شيء: تعبير الوجه، الصوت، الصراخ، الحركات: لا شيء يمكن أن يكون في المسرح طبيعيا. إن «حقيقة المسرح» لا تعني بالكشف عن الأشياء مثلما هي بالطبيعة، وما يمكن أن يكون «مشتركا»، فهو يقطن في «مطابقة الأحداث، الخطابات، الصور، الأصوات، الحركات، الإيماءات، مع نموذج مثالي، مُخيل من قبل الشاعر ودائما مبالغ به من قبل الممثل».

الدافع الذي يجعل الأشخاص يركضون بهذا القدر من الحماس، يريدون أن يشعروا بالحزن بمشاهدتهم أشياء مآتمية وتراجيدية، ومع ذلك فهم لا يحبذون العذاب؛ ذلك لأن المشاهدين يودون الإحساس بالألم؛ وإن هذا الألم هو سعادتهم. إنها «متعة الراحة بعد البكاء» التي تحدث عنها راسين في مسرحية «بيرنييس»، التي هو ممتن منها كثيرا، وذلك لأنها «تراجيديا شرفتتها الكثير من الدموع»، وهذا يبدو متناقضا. إن المتعة التراجيدية تراهن على ظاهرة التطهير. فنحن محتاجون جميعا، مثلما يئنه أرسطو، للبرهنة على مشاعر وانفعالات قوية - خوف، شفقة ... - والتي تترافق، في الحياة، مع الاضطرابات والعذابات. بالمقابل، يشعر المتفرج عند مشاهدته التراجيديا بالانفعالات القوية دون أن يصيبه الوجع، وهكذا ينتزع المتعة، وذلك من خلال «التفريغ» عن أحزانها.

الممثل وفقا لأفلاطون

إن التمثيل المسرحي يحرك الأحزان. إن هذه القوى الانفعالية التي يثيرها العرض توظف رغبة الأخلاقيين مرات عديدة. لقد أقصى أفلاطون الشعراء من جمهوريته المثالية، خوفا من أن يؤثروا على الذهن بشكل سلبي. إن الممثل، بموجب أفلاطون، بتجسيده لشخصيات فاسقة وخليعة، سيفقد كل معنى للأخلاق. «ألم تلاحظ أن الانفعال، ابتداء منذ الطفولة وامتداده مع الحياة، يغير العادات ويصبح الطبيعة الثانية، التي تغير الجسد، الحياة والذهن؟ هذا ما قيل في جمهورية أفلاطون.

اللجنة المسيحية

إن العديد من كهنة الكنيسة، مع ظهور المسيحية، قد أعزوا اللجنة لعصور مختلفة إلى المسرح، واعتبروه مكانا للجحيم. إن معتنقي مذهب الجنسية، الأخلاقي المسيحي المتشدد، يعتقدون بأن التمثيل فاسد، ويحكمون على المسرح بعنف وشراسة. إن الممثل، بالنسبة للأب نيكولا، يعتبر إنسانا ضائعا لأنه لا يبرهن إلا على أقل من الجزء، من انفعاله التمثيلي. أنه لا يستطيع أن يبقى سيد لعبه. وإن الدور عائد إلى

Georg Trekl



ترجمة واعداد: رياض العبيد

ولد الشاعر في ١٨٨٧/٣/٢ بمدينة سالزبورج بالنمسا، من أب غني يشتغل بتجارة الحديد، منع من دخول المرحلة الإعدادية بعد أن نال علامات ضعيفة في السادس الابتدائي، بدلاً من ذلك كان قد بدأ تعليماً في دراسة الصيدلة. بعد ثلاث سنوات من العمل التدريبي في مدينة سالزبورج انتقل بعدها إلى مدينة فيينا ليدخل طالباً جامعياً في قسم الصيدلة، حيث استطاع عام ١٩١٠ من انتهاء دراسته في هذا القسم بنجاح. وبسبب الكآبة والسوداوية التي كان يعاني منها في صيف أغسطس عام ١٩١٤ سحب إلى الجيش كصيدلي عام. بعد المعركة قرب جوروديك في غاليسين في شهر سبتمبر ١٩١٤، حيث اضطر جورج تراكل مجبراً وحده في أحد مخازن الحبوب أن يُسعف تسعين جريحاً بجروح خطيرة دون أن يستطيع مساعدتهم طبياً، لعدم توافر الأدوية وقتها. اقول بعد تلك المعركة خارت قواه، وانكسرت نفسه، وبعد محاولة انتحار نُقل إلى مستشفى الأمراض النفسية بمدينة «كراكوف»، حيث توفي هناك في ليلة ٣ نوفمبر عام ١٩١٤، والأرجح أنه كان قد انتحَرَ.

إن قصائد تراكل القديمة التي تعود إلى عام ١٩٠٩ كان قد جمعها وأعطاهما لأحد أصدقائه كي ينشرها له. وفي الحقيقة كان قد تم نشر هذه القصائد عام ١٩٣٩، تحت عنوان «من كأس ألم ذهبي». تشير هذه القصائد إلى شاعر شاب له معرفة جيدة بالتقاليد الشعرية الماضية، التي كانت أسماء مثل: هاينريش هاينه، ليناوا، هوفمانستال، بودليير، فبرلين، فدرة مثالية بالنسبة إليه إضافة إلى أسماء أخرى كثيرة لعبت دوراً في تطوره الشعري. أيضاً يلاحظ في هذه الفترة الأولية لتراكل أنه كان يستعمل الشكل التقليدي للشعر الألماني من وزن وقافية، حيث يأتي في المقدمة هنا استعماله لشكل كتابة القصيدة الملحنة. يلاحظ بهذا الصدد أيضاً بأن تراكل استطاع خلال فترة قصيرة، أي من سنة ١٩٠٩ وحتى موته سنة ١٩١٤، أن يوجد تطوراً شعرياً خاصاً به، يلفت الانتظار إليه بقوة ويتركها تقع في حيرة ودمشة أمام هذا التطور السريع. حتى عام ١٩١٢ أنتج تراكل قصائد تعتبر دائماً في هذا الوقت أشكالاً من المرحلة التجريبية للشعر الأوروبي عموماً، وللشعر الألماني

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في ألمانيا

خصوصاً، حيث يبدو واضحاً للعيان كيفية إبداعها حسب ذلك الأسلوب الفني الشعري التراتبي، فترى مثلاً أن كل مقطع من القصيدة مركب من أربعة أسطر شعرية متوالفة، تكون فيها الصور البلاغية والفتناتية مسرودة على نسق متناقض تماماً.

عندما بدأ تراكل بكتابة قصائد مزمورية (Psalmen) على طريقة مزامير داود في الكتاب المقدس وذلك في خريف عام ١٩١٢ دخل مرحلة جديدة من حيث الشكل البنائي للقصيدة، إذ أنه واعتباراً من ذلك الوقت أوجد شكلاً حراً للسطر الشعري الواحد، تكون فيه للموسيقية اللغوية الدور الأساسي في تركيب القصيدة كاملة، بدلاً من ذلك الدور التقليدي الجمالي لبنائية القصيدة على شكل نحوي للجملة الواحدة. كذلك أخذت قصيدة تراكل منذ ذلك الحين لا تعطي دوراً هاماً للمحتوى والمضمون المنطقي التسلسلي للقصيدة في السنة الأخيرة في العمل الإبداعي المدهش لجورج تراكل، أي في سنة ١٩١٤، بدأت تنشر له قصائد قصيرة من أسطر قليلة جداً تذكر بتلك القصائد المتشابهة أو

المتساوقة بقوة في المرحلة الأخيرة من شعر «هولدرلين». إن العالم الشعري لتراكل يتكون من القليل من تلك المواضيع الأساسية والأشكال الوجودية إضافة إلى القليل من المناظر الطبيعية الريفية والألوان المختلفة التي تنبني وتتساق مع بعضها البعض كل مرة بشكل مختلف ومتناقض أو متسجم في كل قصيدة جديدة له.

إن قصائد تراكل تشكل عالماً مغلقاً نادراً جميلاً، مخيفاً وكئيبة، وذلك من خلال قوة إيحائية وملهمة كان قد اكتسبها تراكل منذ ولادته. أضف إلى كل ذلك فإن أغلب قصائد تراكل تحتوي على أسرار سحرية مغلقة تترك المجال واسعاً ومفتوحاً لفك ألغازها وفهم أبعادها الروحية والعقلية والميتافيزيقية. إن القوة التأثيرية الحسية لمصور قصائد تراكل ولمنهجيته الخاصة في بناء صوره المجازية والاستعارية تجعل منه واحداً من أهم الشعراء التجريبيين في العالم. ومن الممكن القول بأن أهم شعراء الألمان الذين أتوا بعد تراكل مثل: غوتفريد بن (١٨٨٦، ١٩٦٥)، وأنا سيفهيز (١٩٠٠-١٩٨٣)، وإنفبورغ باخمان (١٩٢٦-١٩٧٣)، وباول تسيلان (١٩٢٠-١٩٧٠)، وحتى ساره كيرش (١٩٣٥)، التي مازال تنتج إلى يومنا هذا: - قد نهلوا من شعر جورج تراكل، خصوصاً من جهة الأسلوب التركيبي المتشابه، ومن جهة الصورة المجازية الاستعارية الجميلة، طبعاً كل واحد منهم فعل ذلك على طريقته الخاصة البحتة. إن حياة جورج تراكل القصيرة، وقوة شعره وجاذبيته السحرية الجميلة، تشبه إلى حد بعيد حياة وشعر طرفه بن العبد الجاهلي المبدع.

مختارات من قصائد جورج تراكل:

الضيوف

دائماً تعود كتابة،

آه طراوة الروح المنعزلة

في النهاية يتوهج يوم ذهبي

بتواضع وخشوع ينحني أم الصبور

مدوياً عذوبة وجنوناً ناعماً

أنظر! إنه النهار يبزغ

ثانية يعود الليل وينوح إنسان بكاءً، وهو على

حافة الموت

ويتأثر مشفقاً إنسان آخر

مقشعراً ومضطرباً تحت نجوم خريفية

الرأس ينحني عميقاً كل سنة

إنسانية

إنسانية كانت واقفة أمام نار أحبولة

زوبعة طبول، جبهات حروب سوداء

خطوات عبر ضباب دماء، حديد أسود يقرع

الأجراس

يأس، ليل في أدمغة حزينة

هنا ظلال إيفاء، اصطيداء ونقود حمراء

غيوم كثيفة، تشق الضوء، العشاء الأخير

صمت لطيف يسكن في الخبز والنبذ

وأولئك الرجال مجتمعون معاً، عددهم اثنا عشر

فحسب

ليلاً يصرخون في النوم تحت غصن شجرة زيتون

القديس توماس يغمس اليد في دم العشاء الأخير

ثلاثة أحلام

- ١ -

يؤلمني أنني حلمت بتساقط الأوراق

وبغابات بعيدة وبحيرات سوداء

بكلمات حزينة لها صدى غريب

غير أنني لم أستطع فهم معانيها

مثل تساقط الأوراق وتساقط النجوم

هكذا رأيته ذاهباً آتياً أبداً

إنه حلم صدى خالد لا يموت

غير أنني لم أستطع فهم معانيها

في روحي مرآة سوداء
صورٌ وبحارٌ لم أرها
مهجوراً، كمثل بلاد رائعة حزينة
ذائبا في الأزرق بشكل تقريبي
روحي ولدت سماء أرجوانية تقطر دماً
ملتهبة حتى القاع بشمس متهاوية جبارة
ونادراً ما كانت تدب الحياة فيها من خلال
حدايق متلاثلة

الأبخرة المتصاعدة من أجواء حارة خانقة

ابتهاجات مميّة
وروحي منابعٌ سوداء
أنتجت صور ليال هائلة
متأثرة بأغان مجهولة
وأنفاس مؤلمة لقدرات أبدية
روحي ارتعشت ذكريات سوداء
كما لو أنها تجدد ذاتها مرة أخرى في كل شيء
في البحار العميقة وفي الليالي
وفي أغانٍ سحيقة بدون بداية أو نهاية

بروهونديس

حجرات الأموات ملآنة بالليل
أبي نائم وأنا أبقي مستيقظاً
للميت وجه صارم
يلمع أبيض في ضوء الشمعة
الأزهار تفوح عطراً
والذباية تاز

قلبي يتنصتُ بلا احساس ويصمتُ

الريح تدق على الباب بهدوء

حيث يفتح برنين ناصع
وفي الخارج يهسهس حقل سنابل
والشمس تخبّض في خيمة السماء
ثمار كثيرة تتدلى من الشجرة والادغال
وعصافير وأسرةٌ تموج في المكان
في الحقل يحصد الفلاحون الزرع
في الصمت العميق لوقت الظهيرة
أنا أضرب صلياً على ميت
وبلا صوت يضيع خطوي في الأخضر

الفجر

إنه الشوق الذي يتوهج في نظرتهم الليلية
إلى ذلك الوطن الذي يجدونه في أي مكان
هكذا يشردهم قدر محتوم مشؤوم
وحدها الكتابة تود لو تنقّص وطنهم ذاك
الغيوم في المقدمة هي التي تغير طرقهم
سربٌ طيور قد يحلو لها أن ترافقهم هنا أو هناك
إلى أن تفقد آثارهم في المساء
أحياناً تحمل الريح لهم قرع أجراس الصلاة
مواضعهم تغطيها عزلة نجوم
شوقهم المألّن يجعل ألحانهم تنزف جماً وحزناً
ويجعلها تنتحب على ذلك التشرد والألم
الموروثين

إنه لم يعد هناك أمل، نجوم بلطف تألّق وتضيء

مولوزينه

بسبب أي شيء كنت قد استيقظت؟
ولدي الحبيب، إنه لينقص الليل بعض أضواء

من ذا الذي يهمس هكنا حزناً كما في الحلم
ولدي الحبيب
الربيع يأتي عمر المكان
آه أنظر!

وجهه كالدموع الشاحبة يزهّر
لكنه يبقى أبداً مزدهراً ممتلئاً جداً بالثمار
كيف حرقت فمي، لماذا أبكي أنا؟
ولدي الحبيب

إنني أقبل الحياة من خلالها
من ذا الذي يُمكنني هكنا بقسوة؟
ومن ذا الذي ينحني لي؟

ولدي الحبيب
أنا أشبك يديّ بيديك
إلى أين أذهب أنا فحسب؟
إنني حلمت على نحو جميل
ولدي الحبيب

نحن نود أن نذهب الى السماء
كم هذا جميل
كم هذا رائع

من ذا الذي يتسم هكنا بهدوء
في الوقت الذي أصبحت عيونهم بيضاء؟
أطفئت كل الأضواء

وليل عميق غطى البيت بالأم والأسى ثم استراح

ولادة

جبال: سوداء، صامتا وثلوج
خمرة من الغابة تنزل الى الصيد
أوه، النظرات السطحية للتوحش

سكينة الأمهات تحت سواد أشجار التنوب
تفتحن الأيدي النائمة عندما يسطع شعاع القمر
البارد

أوه، ولادة الإنسان
نشوة ليلية

ماء زرقاء في قاع الصخور
متنهداً ينظر إلى صورته من خلال تساقط الملائكة
وجه شاحب يستفيق من عنبر رطب

قمران بضئان عيين متحجرتين
لامرأة عجوزة
وأسفاه،

صراخ الأرحام بأجنحة سوداء
تمسّ غُلمان الليل النائمة
ثلج يتساقط بهدوء
من غيوم أرجوانية

لقاء

في طريق الغرباء كلانا ينظر في الآخر
وعينانا المتعبتان تنساءلان: ماذا فعلت بحياتك؟
اهدأ! اهدأ! واترك الآخرين يشكون
البرد أصبح يحيط بنا من كل جانب

الغيوم تنهمر في الأبعاد
هذا ما يجعلني أتألمن (من ألمانيا/ مثل أنا مارك من
أمريكا) (المترجم)

نحن لم نعد نتساءل طويلاً ولم يعد هناك أحد
يرشدنا إلى طريق الليل

درب السماء

أنا أذهب عميقاً في المساء

الريح تركض معي وتغني

مستحوراً أنت من كل ضوء يسطع

آه، أشعر، من ذا الذي معك يجاهد منازعاً

صوت ميت، كنت قد أحببته

قل: إنه لفقر ذلك القلب الأحرق

لا تنس، لا تنس ما تكدر صفوك الروح

إن ذلك الشيء الذي سيصبح، سيكون أملك

اللحن العميق

من عمق الليل كنت قد أصبحت حراً طليقاً

روحي مندهشة في الخلود

روحي تنتصت من خلال الزمان والمكان

للحن الأبدى

ليس ليلاً ولا رغبة

ليس ليلاً ولا ألماً

هذا هو لحن الأبدية

ومنذ بدأت باستراق السمع للأبدية

لم أعد أحس إطلاقاً لا برغبة ولا بآلم

البحيرة الثالثة

المياه تلمع اخضراراً. أزرق

وبهدهو تنفس أشجار السرو

المساء يرن كدقات أجراس عميقة

عندئذ ينمو العمق بشكل لا يُقاس

القمر يظهر ساطعاً في السماء

ويجعل الليل أزرق

مزدهراً في انعكاس ضوء الأمواج

وجه غامض بالكامل

كوجه أبي الهول

هناك يريد قلبي أن يقطر دماً

آبار مضيئة

مرة ثانية ومن جديد

مقتفية الشكوى الزرقاء

على التلال وعلى بحيرة الربيع

تتأرجع من خلالهما الظلال الميتة منذ زمن طويل

ظلال أمراء الكنيسة، نساء نيبلات

تزهو أزهارهن البنفسجية الرزينة

في قاع المساء يمتلى نشوة

أزرقُ الينبوع

موجة بلورية

هكذا بروحانية تخضر

ها هي ذي الشحب عبر الممرات المنسية

للأموات تتمزق

كذلك الغيوم الذهبية عبر البحيرات

مالنخوليا

ظلال مزرققة.

أوه، عيونهم السوداء التي تنظر إليّ طويلاً

مرافقة لي في طريقي

رنات قيثارة

تصطحب معها الخريف بهدوء

في الحديقة، مذابة في قلوبات عسلية

تأهب للموت الرزين المكفهر

أيادٍ شبيهة، تمتص من نهوٍ حمراء

شفاء متهاككة، وفي الظلام تغتسل

منزلة في غواية الطفل الشمس الرطيب

روح الحياة

متهاوياً الورق الناعم

بظلمة يدور

في الغابة يسكن صمته البعيد

عما قليل تتساقط قرية وتنحني ممتلئة روحانية

فمُ الأخت يهمس في غصون سوداء

الغريب المنعزل سينهار قريباً

ربما راع على ممر مظلم

يخرج حيوان من شجرة صنوبر

في هذه الأثناء تنبسط الألحان أمام الألوهية

النهر الأزرق ينسابُ جميعاً الى الأسفل

غيومُ تلوحُ في السماء

الروح أيضاً تصمتُ على شكل ملائكي

لوحاتٌ زائلةٌ تذهب الى الجوف

نحن شكوى

العشيقَة التي بعيون أزهار خضراء متخيلة

تلعب في حديقة حضارية

أوه! ماذا يشتعل خلف الشجيرات الملتفة

فمُ ذهبي يلمس بلدة شفتي

اللتين ترنّان كالنجوم

من خلال جدول وادي القديرون

غير أن ضباب النجوم ينخفض عبر السفوح

أرقصُ بوحشية تلعو على الوصف

أوه! شفتا عشيتي

كشفتي شجرة الرمان

تنضجان على بلور شفتي محارتين

الصمتُ الذهبي للسفوح

ينحف بقوة علينا

دمُ الطفل الذي اغتاله هيرودوس

يتنخر إلى أعالي السماء

خطيئة دموية

الليل يدورُ حول موقف قبلاتنا

أين ذلك المكان الذي فيه تهمس

من يحمل منكما الخطيئة

إنها ما تزال مهتزة

من شهوة حلوة

في طريقها إلى الهدأة

نحن نصلي: اغفري لنا يا مريم العذراء

من خلال لطفك ورحمتك

من لحاء الأزهار

تصاعد روائح شهوانية

الخطيئة تملقُ جباهنا الصفراء الشاحبة

الهواء متعب، منهك تحت أنفاس الرطوبة

نحن نحلم: اغفري لنا يا مريم العذراء

من خلال لطفك ورحمتك

إنها آبار الجياه ما تزال تهدر بقوة

وأسود يتسامقُ أبو الهول، أم خطيئتنا

نحن ننتحب: اغفري لنا يا مريم العذراء من

خلال لطفك ورحمتك

هناك أمام الجدار

- ١ -

هدوء الميت يحب الحديقة القديمة

الجئون الذي كان قد سكن في الحجرة الزرقاء

في المساء تظهر هدأة الشكل على النافذة

غير أنها تترك الستارة المصفرة منسدلة إلى الأسفل

سباق كؤوس اللائى تذكرنا بطفولتنا
ليلاً، كنا قد وجدنا قمراً أسود في الغابة
في المرأة تعزف الزرقة السنوناتا الرقيقة
عناق طويل

تترحلقت ابتساماتكم من على فم ميت

- ٢ -

الليل الأزرق يشرق ناعماً على جباهنا
بخفة يمسُ أيادينا المتعفنة
عروسة عذبة

أصفر كان قد أصبح وجهنا

لائى قمرية

تذوب في قعر بحيرة خضراء

متحجرين ننظر الى نجمتنا

آه، الألم! خطاة يتمشون في الحديقة

- ٣ -

بروحية معانقة الظلال

التي تبارك ثائرة غضب الشجرة والحيوان

بانسجام لطيف، هناك في قلب الأمواج البلورية

نعبر هدوء الليل

ملاك وردى

يخرج من مقابل العشاق.

حديقة الأخت

ها إنه قد اصبح الجو بارداً

كما لو أنه كان قد اصبح معدناً

ها إنه قد اصبح الجو خريفياً

في حديقة الأخت ساد السكون والهدوء

خطوتها كانت قد أصبحت بيضاء

لداء شحور ومضلل ومعدن

ها إنه قد اصبح الجو خريفياً
في حديقة الأخت ساد السكون والهدوء
ها إنها قد أصبحت ملاكاً

هذيان

الثلج الأسود الذي من السقوف يتساقط

أصبع أحمر يظهر في جبينك

في حجرة جرداء تغرق رائحة مقرفة

إنهم عشاقُ المرايا الميتة

الرأس يتكسر الى قطع ضخمة ويتأمل

للظلال التي في المرأة رائحة مقرفة

لابتسامة باردة لعاهرة ميتة

روائح قرنفلية تبكي عليها ريح المساء

على حافة بنر قديمة

تأويل أسود للماء:

جباه مكسرة في فم الليل

متلفهاً في وسائد سوداء

الغلام ذو الظلال الزرقاء

نشوة القيقب، خطوات في حديقة عمومية

كونسرتو حجرة تخفت أنفاسها على سلم

حزوني

ربما قمر، يصعد الدرجات بخفة وهدوء

أصوات الرهبات اللطيفة في كنيسة متهدمة

لوحة بكاء السماء الزرقاء

تذوب شيئاً فشيئاً

نجوم تتساقط على يديك النحيلة العظام

ربما، ردهة طويلة عبر الحجرة المهجورة

تكون النغم الأزرق لناي في شجرة البندق

بصوت خافت جداً.

هنس ماغنوس إنسنزيرغر

قصائد من مجموعة

«كتاب المكفوفين»

ترجمة: علي مصباح*

هنس ماغنوس إنسنزيرغر شاعر ألماني من مواليد سنة ١٩٢٩. درس الأدب والفلسفة واللغات، وأنهى دراسته بشهادة دكتوراة في الأدب سنة ١٩٥٥. اشتغل محرراً بإذاعة «صوت ألمانيا الجنوبية» وأسس مجلة Kursbuch الثقافية سنة ١٩٦٥، ثم مجلة Transatlantik سنة ١٩٨٠. له العديد من المجموعات الشعرية والنصوص النقدية والمحاولات النظرية في الأدب والحضارة، كما ألف العديد من المسرحيات والمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، و٣ أوبرات. ترجم ونشر العديد من الأعمال الشعرية الأجنبية. حصل على العديد من الجوائز الأدبية. سافر إلى العديد من بلدان الشرق والإتحاد السوفيتي، وأميركا (أستاذ محاضر ١٩٦٧-١٩٦٨)، كوبا (١٩٦٨-١٩٦٩) ونيويورك (١٩٧٤-١٩٧٥). يقيم حالياً بمدينة ميونخ. يعد هنس ماغنوس إنسنزيرغر من أكبر شعراء ألمانيا حالياً ومن أبرز وجوه موجة التمرد الستينية. تنحى أشعاره منحى فلسفياً ظاهرها نقد اجتماعي في بعض الأحيان وعمقها تأمل وحيرة وجودية.

قبضُ الريح

بعض الكلمات

خفيفة

مثل بذار الحور

تصعد،

لوبة في قبضة الريح،

تهوي،

بعض الكلمات

ترطب الأرض،

ربما في زمن لاحق

تطرح ظلاً

ظلاً نحيلاً فوق الأرض

وقد لا تقعل.

مملكة الظلال

١

البح مكاناً هنا،

مكاناً شاغراً بعد،

هنا في الظل.

تستعصي على القبض

ثمضي بعيداً

مثل بذار الحور

* شاعر ومترجم من تونس يقيم في ألمانيا

هذا الظل،
ليس للبيع هذا الظل.

البحر أيضًا
قد يُسدل ظلاً هو الآخر،
وكذلك الزمن.

حروب الظلال
مجرّد ألعاب :
ليس هنالك من ظلّ
يحجب الشمس عن ظلّ آخر.

الذي يسكن في الظل،
يستعصي على القتل.

لمدّة ما
أخرج من ظلي،
لمدّة ما.

من يريد أن يرى التور
على حقيقته
لابدّ أن ينسحب
ويلوذ بالظل.

ظلّ
أسطخ من هذه الشمس:
ظلّ الحرّية ذو البرودة المنعشة.

عندما أكون في الظلّ
تماماً في الظلّ
يحمي ظلي.

في الظل،
ما يزال هناك مكان
في الظل.

صور ظلال

أرسم الثلج
أرسم بعناد،
أرسم عمودياً،
بفرشة كبيرة
فوق هذه الصفحة البيضاء
التي من ثلج
أرسم الأرض
أرسم ظلّ الأرض،
والليل
لا أدخل إلى النوم،
أظلّ أرسم، طوال الليل.
الثلج ينزل
شاقولياً، بإصرار
فوق ما كنت أرسمه.
ظلّ شاسع
يهبط
فوق صورتني التي من ظلال
داخل هذا الظلّ
أرسم

بالفرشاة الكبيرة لليل،
بأبصار،
أرسم ظلي الضئيل.

أخيلة ظلال

الظلال
تقتحم عليّ ظلي.
حروب الأمس
حروب أخيلة،
نساء الأمس
ظلال نساء،
والسماء سماء ظلال.
من الأمس،
ظلال سنوات عمري.
ما كان قريباً، حميماً قاتلاً
فيما مضى
غدا الآن غائماً مثل ظلّ
ورائي،

صباحات الأمس وشوشات
همسات في مأمن من الريح،
ورائي
الوجوه أطيا ف غائمة الألوان.
ظلال ليالٍ،
أخيلة لياليّة.

أخيلة-ظلال كل أعمالي.
وأنا ظلّ بدوري

لظلال أخرى
تشكّل في المستقبل
لليالٍ أخرى

ووجوه أخرى،
لأعمال جديدة.
أخيلة-ظلال كل أعمالي.

حفريات

هل نحثّ التراب عن ذواتنا المغمورة
لنطرحها في النور،
أم عمّا ترانا ننبش، ننبش
داخل هذه المغارة ؟
يدّ هنا، فقرّة هناك،
وبين الحين والآخر، فُتاتة، شقفة
لجمجمة عتيقة لنا
شرخناها بأيدينا.
بلا كلل ولا ملل
ننكش الأرض
عن المحتوى الذي يرقد في الحفير:
أسنان قارّت،

مومياء، قبور جماعيّة.
أحدث الأدوات الحجريّة ؛ من كلّ صنف !
لا يد لأيّ قرد في الأمر،
بل هو الإنسان
معجزة الكون، ذاك الأحفورة الأركيولوجيّة.
في أوعية بلوريّة توضع كلها لتأخذ طريقها إلى
المتحف المحليّ،
مع ملصقات صغيرة مصبوعة بالحرير الأحمر،
كيما يتسنى لكلّ طفل أن يعرف
من نحن.
معارفنا تنمو
من عصر جليديّ إلى آخر.

طبقات أرضية، شفرات اللاوعي المتراسبة :
ولكل حلقة المفقودة ^{missing} II

إن نحن في مأمن هنا ؟

أم أننا سنبلغ الحضيض

أنقاضاً مدكوكة دُكا،

ونجد نهايتنا هنا ؟

أم ترانا منحدرين أكثر إلى الأسفل ؟

ليس هناك من عنبر معتم بما فيه الكفاية،

على الدوام نطلّ نرتطم بأشباها .

سواءً أحسنا التراب عن أنفسنا،

أو ردمنّا أنفسنا،

أو وارينا التراب من تحتنا

الأحياء والأموات معاً .

لا نشكو من شيء .

لدينا ما يشغلنا .

نحن شباع .

إننا نأكل .

العشب ينمو،

والدخل القومي،

وأظافر الأصابع،

والماضي .

الشوارع مقفرة .

النهايات محكمة .

صفارات الإنذار صامتة .

وكل شيء يمضي .

الأموات قد ختموا وصاياهم .

المطر كفّ عن النزول

والحرب لم تعلن بعد .

لا داعي إلى السرعة .

نأكل العشب .

نأكل الدخل القومي .

نأكل أظافر الأصابع .

نأكل الماضي .

ليس لدينا ما نخفيه .

ليس لدينا ما نفوته .

ليس لدينا ما نقوله .

إننا نملك .

الساعة معدلة .

العلاقات مضبوطة .

الصحون مجلدة .

والباص الأخير يمر .

إنه خاو .

لا نشكو من شيء .

فماذا نتظر إذن ؟

وقت فراغ

حصادة العشب، في يوم الأحد

تقطع رأس الثواني

والعشب .

العشب ينمو

فوق العشب الميت

الذي غما فوق الأموات .

ترى من يسمع ذلك !

الحصادة تدوي،

تغطي بدويها

على صراخ العشب .

وقت الفراغ يسمّن نفسه .

ونحن نعصّ بصير

على العشب الطري .

الشاعر

«حتى يحيط من المياه لن تغسل بقعة واحدة من دم الفكر»

عبر الزمن تدوي صرخة لوتريامون، كم من دماء سالت، وكمن من محيط لونته جثث الضحايا نحن في ١٩٧٦ شاعر يهرب من احذية العسكر وسجونهم باحثا عن ظل شجرة يكمل فيها قصيدته الاخيرة. ففي ذات العام اقتيد ابن الشاعر الشاب وزوجته الحامل الى معسكر الموت «اوتو مونيروس اورلتي».

وفي برميل اسمنت في بلد غريب - الاوروغواي - وجدت جثته، ثقب غائر في الرقبة.

الزوجة الحامل اختفت. مرت سنوات قبل ان يعرف الشاعر باغتيالها. اما مولودها الذي خرج من ظلام الى آخر فسبب على امتداد سنوات قضية الشاعر الاولى، وينضم اليه مئات الكتاب عبر العالم، كما سينضم هو الى أمالي عشرات الآلاف من (المفقودين) حيث تجاوز عدد الاطفال فقط الاربعمئة خلال السنوات السوداء (١٩٧٦ - ١٩٨٣) التي شهدتها الأرجنتين بعدالتها المبرحة والتي يقول عنها الكاتب ادواردو غاليانو بان نسبها الى العسكر كنسب الموسيقى العسكرية للموسيقى. كرس الشاعر اربعما وعشرين سنة من حياته في البحث وبين اروقة المحاكم. وانكشف الجزء الخفي من الحقيقة، وتم لقاء الشاعر بحفيده البالغة الرابعة والعشرين عاما.

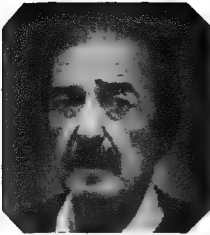
عن هذا الشاعر الذي يعد من الاصوات المعاصرة الاكثر حضورا بين شعراء امريكا اللاتينية، اردنا هذا الملف لانه كما يقول ادواردو غاليانو : صوت يغني، يدفع الآخرين الى الغناء، يروي النضالات والكرامة، يمنح ايمانا بان الربيع يأتي من الشك. احساس بالحرة عضدته جذران السجن، يحتفي بالحياة وهو واقف في فوضاها.

ولد الشاعر في بونيس ايريس سنة ١٩٣٠. وهرب على اثر تهديدات الديكتاتورية العسكرية باغتياله في ١٩٧٦.

بقي في المنفى حتى ١٩٨٩. يقيم حاليا في المكسيك. ترجمت قصائده الى العديد من اللغات. ولحن بعضها

خوان سدرون.

* شاعر ومترجم من البحرين



ترجمة واعداد يعقوب المحرق *

الرسائل :

تؤرخ الرسائل التي كتبها الشاعر وتلك التي بعث بها الآخرون حقبة من عذابات. وهي ايضا جزء من تاريخ البحث عن حقيقة تكالبت على احفائها قوى كثيرة : « رسالة مفتوحة الى حفيدي »

كتبها الشاعر في ١٩٩٥. جاهلا ان حفيده او حفيدته قد ولد/ ولدت في الاوروغواي.

خلال ستة اشهر ستبلغ التاسعة عشرة من العمر. قد تكون ولدت ذات يوم من اكتوبر ١٩٧٦ في احد مراكز الاعتقال بعد او قبل مولدك وفي ذات الشهر اغتيل ابوك برصاصة في رقبته وبمسافة تقل عن نصف متر. لقد كان اعزل. وكان قتلته كوماندوز من الجيش. وربما يكون ذات الكوماندوز التي اختطفته وامك في ٢٤ اغسطس في بيونس ايريس واقتادوها الى مركز الاعتقال.

محاصرانا بأفكار متضاربة. فمن جهة اجد انه من المقزز ان تضادي بأبوك عسكريا او شرطيا قام باختطافك، او صديقا تقتله ابوك، ومن جهة اخرى اربغ في ان يكون في البيت الذي توجد فيه. ومهما يكن - قوم يحسنون تربيته وتعليمك ويحيطونك بالحب. ولكنني رغم ذلك لم اكف عن التفكير بان هناك فقرة او خلا في هذا الحب. ليس لكون والديك اليوم بوالدين بايولوجيين. كما يقال - ولكن لان لديهم وعيا محددا عن تاريخك وكيف سلبوا هذا التاريخ وزوروه. اتخيل انهم كذبوا عليك كثيرا.

كنت منشغلا بحقيقة احتمالك لمعاناة جرحين، ما يشبه

في (لا جورنادا). قرأتها وفهمت لماذا سقط هذا الجنرال الأرجنتيني. انني متأكد بأنه لم يتخيل أبداً بان يواجه يوماً ما شاعراً. وما هو أسوأ شاعر مغفل. لأنك شاعر (حتى لو تنكرت في شخصية صحفي) وانت مغفل الآن لانهم هكذا يدعون أولئك الذين يرفضون الاستسلام والخنوع.

القصاصد :

حالة حصار

أوامر، أحذية، قضبان
في الخارج الصباح في ديموته
في الداخل الحب الكبير
ما يزال يتحرك، يفز واقفا
الأمل طفل غير شرعي، بريء
يوزع المنشورات، يدوس على الظل.

السارق

في الليلة الهادئة المعتمة
منفتلنا من كل حضور، حضور بشري أو حيواني
مجتنبا الضجيج، سارقا بخفة
نار الكلام و كلام النار
له، للجميع، للحب الذي لن يعرفه بتاتا
والرماد البارد يعاقب يديه.

أوراق

ملينة بالاشارات وبالشجر
تعبير الليل كالنار او كالتنهر
تتسلق الصمت والذاكرة
لا تنتهي كالحديث
خلقها، سيرتها، أنا يقينها.

قصائد من الغامض المتفتح :

بالكلام ستعرفني
كل الانهيارات، الآلام، النسيان
الظل، الجسد، الذاكرة

ضربة الفأس في نسيج ذاتك وهي في طور التكوين.
ولكنك الآن ناضج وتستطيع ادراك من أنت، وتقرر تاليها
ماذا ستصنع بما كنت.

الجذات هناك، بفصائل دمهون التي تستطيع علميا وبدقة
تحديد اصل الاطفال المفقودين.

إنك تبخل الآن تقريبا عمر والدك عندما اغتيل.
وستكبرهما قريبا. سيكون عمرهما في العشرين وإلى
الأبد. لقد حلموا دائما بك ويعالم قابل لمعيشتك. احببت
محادثةك عنهم، ويان تحدثني عن نفسك. لأتعرف على
ابني فيك. ولتتعرف على ما في من ابك. فنحن الاثنان
يتأذى ابك.

لإصلاح . وبطريقة ما . الانقطاع العنيف او هذا الصمت
الذي ارتكبته الديكتاتورية العسكرية ضد جسد عائلتي..
لأعطيك تاريخك، وليس لإبعادك عما لا تريد الابتعاد
عنه، فانت ناضج الآن كما قلت.

(خوان جلمان ١٢ ابريل ١٩٩٥)

مقطع من رسالة خوسيه ساراماغو الى رئيس الاوروغواي
صحيفة « الجمهورية » مونتفيدو ٢٢ / ١٠ / ١٩٩٩
انتمى الى هذا العالم مثلما انتمى الى القرية التي ولدت
فيها. حائز على جائزة نوبل للأدب.

ولكنني لا اكتب اليك بصفتي هذه. ولست متأكدا بان سبب
مخاطبتي لرئيس جمهورية الاوروغواي هو كونى كاتباً.
اتمنى ان تقرأ رسالتي لانها تحوي كلمات من رجل الى
رجل. من المؤكد انني كاتب وحائز على جائزة نوبل.
ولكن هذا يأتي في الدرجة الثانية. ولا اقول ذلك بتواضع،
اقوله لأن مشاعر الانسانية لا تستطيع المقاومة والبقاء
إلا لدى بني البشر (وللاسف ليس لديهم جميعا) ان هذه
المشاعر هو ما يقود هذه الكلمات.

هذا ما اطلبه، انا الكاتب البرتغالي من الدكتور خوليو
ماري سانفونتي (ساعد خوان جلمان، ساعد العدالة،
ساعد الاموات، المعذبين والمحترجين بمساعدة الاحياء
الذين يكونونهم ويبحثون عنهم، ساعد نفسك بنفسك،
ساعد ضميرك، ساعد الحفيد المفقود الذي ليس حفيدك،
ولكنه قد يصبح)

ليس لدي شيء آخر اطلبك اياه، ياسيادة الرئيس، لانني
اطلب كل شيء.

من رسالة الفاند ماركوس زعيم الشيباس - المكسيك يناير ٢٠٠٠
قرأت رسالتك الموجهة لحكومة الاوروغواي وردك على جوابهم

السياسة، النار، شمس العصفير

الاقلام الاشد عنفا، الكواكب

التوبة قرب البحر

الوجوه، الهيجان، الحنان

احيانا بالكاد ما يطل بصيصها

تنسى، تحرق، تهزأ، تلتمع

تسيس، تشمس، تبكي، تتوب وتلوذ بذكرتها

الامواج

تنظر الى وجوهها، تنموج، تفيض حنانا

تبحث عن ذاتها، تقوم حين تسقط

موت كسائل وتولد كسائل

تنصادم، هي سبب للغموض

تتململ، يسيل لعابها، تأكل ذاتها، تشرب

محطر في داخلها وعلى النوافذ

ترى ذلها آتيا يجري بين أذرعهم

تنتهي بالارغاء في الكلام كالاموات

او كالاحياء وهم يتحولون، تطرف اعينهم

اصرار في الصوت، مأخوذون بالصوت

يجولون العالم، انسانيلا ينتمون الى اي

كوكب، الى البحار

كما التائبون، كالنسيان

جحيم آلام او سياسات

ظل عتمة الجسد، عصفير هذا الوجه

الانهيار والذاكرة المتموجة.

الرفقة الجميلة

غالبا ما يحدث ويعيث نسر كاسر باحشائي،

دون ان يلتهمها، غالبا ما يحبها او يمزقها، يمنع

النهار لوجوهي النهائية. أنظر اليها... يقول لي:

أنظر ما تأكل ايها الحيوان.. يقول لي النسر

الجميل.

حيوان غامض

اتقسام وحيوان غامض المنزل

ما افعله نهارا يأكله ليلا

ما افعله ليلا يأكله نهارا

شيء وحيد ينأى عن أكله : ذاكرتي

باصرار يجس أدنى هفواتي ومخاوفي

لا أدعه ينام،

أنا حيوانه الغامض.

.....

حب يخبو.. هل ينتهي ؟

أيبدأ ؟ ياله من خبر.

أما تزال الشيخوخة في انتظاره ؟

يالها من بارقة، حب - ذاكرة ذاته - ينحني

طوعا على ذاته

نامشا منها

اي ظل عجوز سيمتص عنقه ؟ آه.. الطاعون

زار بلادتي

هاجم اعضاءها

غريب كالريح

الأمريكان الجنوبيون

هل غادر عبر الريح

أم هو من حيل الحنجور الاخضر ؟

أغادر ايزيدور دو كاس دو لوتريامون

عبر الريح ام كان :

من حيل الحنجور الاخضر

ايزيدور الحب الآخر

آكل الوجوه العفنة

الكآبات واليأس

الآلام البيضاء والغضب الحزين

مستنفرا شجاعته

مستبدلا البؤس
بوميض أو آخر

الامريكي الجنوبي الرائع
بطحالب في فمه
من اين يجيء بهذا الألق ؟
وجدتها في الوجوه العفنة
حزن، كآبات
آلام بضاء وغضب حزين
ثمس قلبه

تعفنه - كما يقال -

تسلمه للياس والحزن
رأيناه كطائر صغير

في زاوية « كانيلون و بول ميش »

يسرح الحزن

كخطيبة نقية

تخبئ الاختصاصات

التي داهمت الحى

« آه.. ايها الخطيبة الرقيقة » يخاطبها

مستندة على ذراعيه

المفتوحتين ، وكبحر يخرج

من نظراته ، فمه

قبضتيه وعنقه

« لئ.. كيف تموتين يا جميلتي »

يخاطبها

حين يحبها - في باريس - يجردها من سلاحها

كعبد ونار

بالامس ما تنى تدوي

في غرفة بحى « بواسونير »

تنضح بالعرق الامريكي

ايا.. دو كاس لوتريامون
ايها الموتى فيدي ايا... ايا
او فيد اوو مونت... لموتك
كما لكرة ذهبية
سعيرا مستلا
الحزن ضرب عنقه
الغضب خبا
ذهب عبر الريح - هذه المرة فقط -

حيث مات ايزيدور دو كاس

او كمطر حب آخر

بلبل «نوتر دام »

الكومونة المسلحة والحبيبة

بالجمال الطالع

من حنجوره الاخضر المتعفن

في السابع والستين وتسعمائة بعد الألف

في وادي الببغاوات الصغير

سمعنا طيرانه الوشيك

او كما بدى يدوي

مواجهها الغابة المثقوبة،

كآبات البلاد،

الاحزان المهولة،

وكان من سقط الآخر

لهذه المرة فقط

حيث كان دو كاس مستريحا

في غميم الظلال .

هوامش

• ايزيدور دو كاس كونت دولوتريامون (١٨٤٦ - ١٨٧٠) شاعر فرنسي.

• ولد في مونتني فيدو - الاوريفواي.

• اهتمت للدراسة في فرنسا.

• اختفى لمدة عامين منذ ١٨٦٥

• من مؤلفاته عطر الروح لغاني مالدور، شعر ١. شعر ٣

تحت ظلال التاج

بشير البكر*

العمارات في الدائرة الخامسة،

يهرعون نحوك،

أنت الذي أمضى ليلته الفائتة،

يصارع البرد تحت جسر «ميرابو»،

حيث يسيل «السين» نحو صوت «ليو

فيري» الداكن، العميق،

صادحا بالآلام «غيوم أبولينير» التي طواها

النسيان.

لن اصدق استغراقك الطويل قرب زجاجة

«JEMESON»

فرغت منها تواء، كنت قد بدأت تلاطفها في

الظهير الخريفية،

واذ يحلّ المساء، شاحباً في ضواحي لندن،

في «ايلينغ» حيث تعيش قرب منتجعات

الطيور،

الى جوار قط ونحلة،

ليس بعيداً عن ارواح اصدقاء قدامى،

سافروا في الحروب والمناسبات غير السعيدة،

لم تبقى قطرة واحدة تصلح زاداً،

لاستقبال ليلك الطويل الذي يقطعه رنين

هاتف

يأتي من أعماقك البعيدة، ولا يصل.

الى «صاموئيل شمعون» بعيداً

لا تقل إنك تنادم الـ (BORDEAUX) بوفاء،

لانه يهبط بسلام سلام روحك،

ويصعد أدراج الرأس دون مشقة،

ليأخذك إلى «الحبانية»* في العشيات،

حين تفرغ من مقارعة طواحين الليل في لندن

وما وراء البحار.

لا تحاول جاهدا اقناعي،

أن سنوات الرحيل وتبديل المدن ومشاكسة

النساء،

والافلاس،

لم تزرع فيك سوى النباهة الارستقراطية

لا جود الخمر والسجائر،

والزمن الذي كنت تحن اليه، ثم صار اخيراً

تحت قدميك،

تذرعه دون حساب، ولا تلوي على سفر.

لا شك انك تذكر في صباحات باريسية

كثيرة،

كان الشحاذون من طبقة سكان مداخل

* شاعر وكاتب من سوريا يقيم في باريس

«يعرف الموتى وحدهم طعم الحياة»** ،
كما لو أنها سوف ترحل غداً.

هناك في غيابنا تسير الحياة، كما هي العادة،
هنيئاً للنبیذ الأبيض،
البراميل الفارغة من آخر القطرات، غادرها
الزوار،
ماذا فعلنا لنهبط صوب الكروم،
ننام في ظلها آخر الليل، عراة من الصفصاف
والنخيل؛
تحت الوسائد القديمة،
في شظايا النامات،
نساء لهن رنين اماسي البحر.
هناك غيابنا لا يراه احد،
لا يمر قرب نوافذ الآخرين،
حين تسقط أوراق الخريف،
يهوي في أماكن خاصة كثيرة،
عائداً إلى أشعة الشمس الاولى،
التي حلقنا بها، خلف الكلمات.
هناك تنشأ التفاصيل،
تسقط الأمكنة والأوقات،
خارج الامل.
كل ما هو أعلى يزول،
العناق، الحنان المسروق من سيادة عابرة،

هناك فخ وراء كل زجاجة.
ثمة ما هو أبعد من نشوة انسياب السائل
الروحي الاصفر

فوق حبات الثلج،
ليصعد مترنحاً إلى أقبية البهجة.
من غير المؤكد، ان كأساً واحدة تجعل الحياة
أكثر مرحاً،
وتطلق نايات الغناء.
تطرد الضجر، وتمحو تجاعيد الشقاء،
لا أحد يدري،
ربما كان الأمر على هذا النحو، أو على نحو
آخر.
مستمعاً، الى هواجسك الكثيرة، ونحن
تترجل في باريس،
من بار الى آخر،
حيث ودعتك والناس نيام، غافلون عن
السكرارى ويتامى آخر الليل.
أنت ذلك الأسير الآشوري العاشق،
بين مزاوله الكحول وثرثرة المكان،
في دبلن أو استوكهولم، لا فرق،
ثمة ما هو أبعد من النوم تحت بريق النجوم،
والخلود الشقي لكأس الظهيرة،
أعرف طرقاً أكثر سرية،
ونهايات أبعد تتوقد على مدى الوقت،
هنا في مكان قريب،

حتى الذروة التي تبلغها في الصباح الباكر،
وما بعد الظهيرة الباردة.

الغرام العابر،
الذي يحفر جروحاً بيضاء صامتة.

ليالي الحب المهدور،
التشرد المسن

كانت الايام تتوالى في دفتر البهجات
السعيدة،

كان هذا ما كان.

ربما فتح الآتي مسرات أخرى،

هنا بين شعوب المستعمرات القديمة،

بعيداً عن حراس الظلام،

تسير في هذا الربيع الطلق من مراكات

الكحول،

والنساء الفارحات، ذوات الشان،

الشقراوات، العاطفيات ليلاً على صدى

الكأس الأخيرة

حين يستيقظ الحصان.

قَدْ مَالَكْ مُضَيَّانٍ مِنْ رَصِيفٍ لآخر،

لا تلوي على أحد،

تطارِدُ طَيُّورُكَ الْخَاصَّة.

لم تقل لي على عجل،

سوف نمضي، لنلتحق ببلاد أخرى.

نشرب نخب الهروب على موائد الروم،
ونقطف من ثمار النساء.

نطل من السفح،

لنرى القرى البعيدة، الثلج أبيض،

والشمس في الأفق تزجي الحقول،

غاربة في هدير مضخات الماء.

أرضُ الشعر وحرائق الكتب

شرق الانبياء والدم والسلالات،

سلاماً للسفن الآتية من مرافئ بعيدة،

للصيف الأخير في عروس البحر،

لَكَ، الْوَاقِفَةُ فِي الْأَمَكَةِ وَالتَّوَارِيخِ.

تحت ظلال الناج

سر وئيداً،

حين تلقي التحية

على «بيتس»

وتدوس قدماك

تراب الأرض العظيمة.

* الحبانية من ضواحي بغداد، قاعدة عسكرية

بريطانية سابقاً.

** ستانلي كوبريك.

قصائد المتيم

محمد علي شمس الدين *

١ - أعذارى فيك

أعذارى فيك

ونحوك سكري فيك

ففض الطرف قليلاً

عن نزقي

أنبيك وصلّت

وحين نظرتُ إليك

وجدتُ فراشة ضوء محترقة

فلزمت الباب

فمتى يُفتح لي؟

ومتى ومتى ومتى آه اطرّدي إن شئت

لأبقى أدنى منك

أو اقبلني

فأراك.

٢ - في أعالي الشراب

الشمالة كأسى

أنا

حينما أرغب في أن أراك

لا أعتلي جبلاً عالياً

ولكنني

أضمك لي

* شاعر وناقد من لبنان

في أعالي الشراب.

٢ - أعذار

أعذر أحياناً

عريضة المتهتك والسكران

٤ - طريق الموسيقى

غير

يا ضارب أوتار العود

طريق الموسيقى

نحو الغزل

فأنا

أعرف من أي بلاد

يأتي صوت الريح

وبأي الأشجار السوداء

يلوذ غراب الموت.

٥ - شراب مر

أصرع نفسي

بشراب مر

فأنا

لا آمن مكر الفلك الدوار

ومكر الجار

ومكر صديقي

والصحراء

طوّفت بها

لم تسعفني بسحابه

والغابة

وحش أخضر

وطريقي

في الشارع

أو في البرية

شرك للحرية

فلماذا

لا أقتل نفسي يا مولاي

ليكون دمي مأواي؟

٦ - فتوى الخمور

أفتى الخمور

بأن الخمر محرمة

عجب

هل يُفتي مخمور في الخمرة؟

٧ - طريقي في العشق

وطريقي في العشق

مباح فيه

الفوضى

٨ - غير

غير

يا ضارب أوتار العود

طريق الموسيقى

نحو الفوضى

٩ - تحت السماء

تحت السماء

رأيت أشياء تشنّ

وتصفق للقابع في المحراب/ حبيبي

بلهاء

ومجذوبون له

وكذا عيناى له

وتهيمان به

فلماذا جرتا بالدمع

تكون من فيضهما النهران

وأضحى في الأرض الطوفان

- ليعمّ خراب

في العمران

وتسود الوحشة

فوق الماء -

يتصدع قلبي

حين يميل

بقامته الهيفاء

فأحمل زادي

وعصاي

وأرحل نحو مفاته

وألوذ هناك

بزواية

لا يبصرها أحد
إلا وتعجب من أمري
وأشار وقال: هو الولهان
أشرب كأس طافحة
وأحدق في طلعة من أهواه/ حبيبي

١٠- أبصر

بعيون

في دائرة

سوداء

أبصر

ما لا يبصره غيري

١١- أحطم نفسي على ذكر عينيك

سريعاً

كريح الشمال

سأحمل قلبي

إلى عتبات الحبيب

ليمشي عليه

إذا وطئت قدماه التراب

ليمشي عليّ

أحطم نفسي

على ذكر عينيه

لكنني

سأجعل هذا البناء القديم لنا

محكماً

فأين النسيم؟

وما يجعل القلب هماً
وما يجعل النفس فارغة ككنيسة
هبوب الريح
وبعض النباح.
١٢- غير

غير يا ضارب أوتار العود

طريق الموسيقى

نحو الظلمات

١٣- المهجور

لم يبق ليومي نور

إلا من طلعة خديك

وشمسها السوداء

وغداة خيالك ينأى عن نظري

أبكي

كيتيم

في ركن مهجور

وافقت مني اللحظة

لحظة هذا الجسد المقهور

هذا الجسد المكسور

فلماذا أهرق فيك دماً

ولماذا

لا تضحك لا

تيكي لا....

في صمتك

في

هذا الركن المهجور؟

ولماذا

أنت جدار

وأنا

كالطيف أدور؟

١٤ - وصول الملك المنصور

قالوا:

وصل الملك المنصور

برايته الخفاقة

وصلت بشري الفتح

إلى الفلك السائر

وإلى الشمس الدوارة

قالوا:

وصل العدل

إلى غوث الضعفاء

ونجا من قاع البئر

الغارق فيها

قالوا:

وصل المهدي

فأشرق وجه الظلمات

واتقدت من حولي

نار العالم

لكني

ما زلت أفكر

في أن أقتل نفسي

بشراب مرّ

وأحدّق في كأس

يجنون المتهتك والسكران

وأحاول أن أتبع صوت الموسيقى

وهي تلوذ بأشجار غراب الموت

وأرّبي في الغابة

وحشي الأخضر

والأقي في شرك الحرية

خوف البشرية

وأنا

ما زلت أغالب

مكر الفلك الدوار

ومكر الجار

ومكر صديقي

فلماذا

وصل الملك المنصور

لقطع طريقي؟...

وطريقي في العشق

مباح فيه الغوضى...

وطريقي فيه

وسكري منه

ومحيي له

ومماتي فيه

يغض الطرف قليلاً عن نزقي

ويقدر نزوة أحوالي.

الحكمة

سألني عن كاهلي كل الحكم
وأمضي إلى البحر

أرى إلى الجبل يرتجف تحت هزيم الرعد
وإلى الأسماك
تلوى في مناقير عُقبان الماء.

البئر

احتفظي بأصواتنا أيتها البئر
فنحن سنسترجعها
حين يعود الرعاة
ويكتمل القمر.

الأصداف

في أصداف الكلمات
أسمع هدير السلالة
كالخفاش

كان كالخفاش

يهتدي بالظلام

ليدرك ينباع القصية
فاذا ما انبلج الفجر
عشيت عيناه

وأضاع الطريق.

سأستدرج

* شاعر وأكاديمي من تونس

سأستدرجُ الأسماك

إلى بحور الشعراء.

الخيول

الخيول وحدها

تعرفُ سرَّ أحزاننا

في حفل هذا الربيع.

الليل

الليل صباحُ الخفافيش.

السماء

كلما ألقيتُ شياكي

في زرقة السماء العميقة

عدتُ بسلال ملأى

وغنائم كثيرة.

وراء الحديقة

وراء الحديقة

ثمة بئرُ طفولتنا

قلتُ أمضي إليها

فربما ظفرتُ بوجوه لداتي

لا تزال راجفة فوق الماء.

لا

لا غراب إدغار ألان بو

لا ذئب ذي الرمة

لا نساء العهد القديم.

الذوبان

مثل الذوبان

سنهتدي بالشّم

إلى أرض لوبيا البعيدة.

الطريق

لن أضلّ الطريق

بهذا الظلام

فثمة ضوء الحجاب

يقود خطاي.

كلما

كلما أضعتُ الطريق

اهتديتُ بأعمى المعرفة

لا شيء

لا شيء سوى الأمطار

تنسجُ للأشجار العارية

أثواباً من ماء.

الشاعر

ما زال هذا الأكفم

يمضي عبر دروب العالم

مهتدياً بعضاً الكلمات..

آدم

بينما كان آدم يهبطُ من الجنة

ويمضي صوب الأرض البعيدة

كانت الملائكة تردّد

– يا لهذا المكان المسكين

لن يعرف البهجة بعد اليوم

ولن تفيض روحه غبطة

محزوناً سوف يحيا

ومحزوناً سوف يموت

والذي رآه في السماء

سوف يسكنُ الروح منه

فلن يسعفه النسيان...

قالت الملائكة تلك الكلمات

ثم أخذتُ إلى نومها الذهبي

بينما مضى آدم متعثراً في مسالك الأرض

البعيدة

منحنياً على نفسه كالقوس...

وبعد يومٍ

أو ربما يومين أو ثلاثة

كانت جلبّة على الأرض

فاستفاقت الملائكة من نومها

وحذقت في الأرض

فراة آدم يسكنُ الى حواء

وقد اشتعلت جوارحه بهجة، وامتألت روحه

رغبة

فأدركت عندئذ

أنه استبدل جنة بجنة

ونعماً بآخر

ومنذ ذلك الحين...

لم تكف الملائكة عن التحديق في الأرض.

وصية أخيرة

فاروق سلوم*

مازال نعود اليها.. سنقرر..
نقرر طبيعة اليوم.. الذي نُعيد قراءتها
انتي أمنيح أصدقائي..
أولئك الذين اختاروا الطريق
باتجاه الثلج والمدن المنظمة حد الموت
أمنحهم كل أملاكي المدرجة،
في اللغة اليتيمة،
والقصائد المؤجلة
والحریات البائدة..
و((موسوعة العذاب))..
وتواريخ الاحتلال..
والخطابات.. والجماهير والاذاعة
وتواريخ الاستعراض، ومناسبات البكاء
.. ومناسبات التصفيق في القاعات المغلقة
.. التصفيق الذي أحرّم استخدامه الا لهم
فثمة مناسبات قادمة تستحق التصفيق
أقرر أن يكون لهم ذلك الامتياز الوطني
.. ها أنا أمنحهم حرية البلاد.. وارسمها
وأعلامها، وسجلاتها.. وقوائم
الماء والكهرباء.. والدواء المستحقة الدفع
.. أمنحكم ما تبقى من حسابات
الأهل، في البنوك.. والجمعيات الانسانية
أمنحكم فرصة القتل، بحرية موعودة
.. فاكهة الحقوق، والانسان..
فاكهة الخلاص نحو قدر السنوات.

مثلما نرث الوعر. والحجر الصعب والممرات
مثلما ننام. في صحوة الأسئلة،
غفلة نولد دون أن نقرر
ورثة الأسماء واللقى
هكذا مكرمين على قدر الشائعات
على لحة من شرفة الأسى
يستدرجنا الصغير
الى حجرة الفريسة
نحن الذين ابتكرنا كتاب الأسئلة
ومضينا نكتب الأمل
نكتبه بلغة الديناصور الأخير
وهو بموء وحيداً
أيتها الأسئلة المبحلة
من اين نبدأ السلالة
هذه القبيلة وهي تصلي عند ظل الخرافة
وتلك مراسيم أسمائنا، وقرانا،
وسجلاتنا العثمانية الباهرة..
انني أقرر أن يكون لكم الخراب بأجمعه..
والظلال التي يرسمها التراب والحجارة..
انهم يدرجون البلاد على سلم القتل
وهم يدرجون الصفات والأيام..
والحوادث الجلية
وانتي أقرر ان يرتقي الرجال خيولهم
.. ان يجردوا سيوفهم..
ولتمضي الأيام الى حتوفها..
ويقتل الماء في صفائه
.. ثم يوم آخر، سيكون في سجلاتنا..
* شاعر من العراق

يحدث في النسيان

علي المقرئ *

لم أكن أنا الذي كنت هو خارجها.

جثة النصر

استسلمت للمرأة،
أنا الذي هو في خارجها
هو الذي أنا في داخلها.

يهتكون النسيان

بحثوا عنه في الهيبة،

صرخ أقل من رصاصة:

— أنا لست قميص الشعب،

أو حذاء الدولة.

لكنهم تحدّثوا عن تفاصيله،

كأنه جثة النصر.

صرت أشبه الذي هو أنا.

ثم قال

جاء قبل أن يحدث ما حدث

وكان يظنه ألا يحدث.

ما حدث حدث في حضوره

أحداث كثيرة، قال، قد حدثت من قبل

لكن ما حدث هذه المرّة، لم يكن قد حدث

لقد حدث في حضوره.

نسينا الكلام

جئنا على حرب، في ليل يتراكم فوق بعضه

الذي هو نحن قطعنا الأسفلت، ومضينا في

طريق سبيل خطواتنا الى جهات تسطع بالعتمة

وهي تحترق بحطب الأوهام وزيت العادة.

نمشي حيث لا نمشي

كأننا عرفنا الحرب أوّل مرة

أو عدنا من موت توغل في أصواتنا

نحن الذين كنا قد نسينا الكلام

نتحدث بصمت صافر (١)

كي لا نتهم بالصمت أو بالكلام.

ثم قال:

هكذا، حدث ما حدث...

حدث ما حدث لان هناك من تذكر ما لم

يحدث

...

...

...

...

ما لم يحدث كان يحدث في النسيان

أنام بدون عكّاز

صرت أشبه الذي هو أنا في المرأة

أنا الذي هو كنت في المرأة

* شاعر من اليمن

... ..

أنام في النهار

... ..

أصحو في الليل

... ..

أنام في الصبح

... ..

أصحو في النوم.

ما الفائدة؟

هكذا، أكرر الأزمنة من عضدها

دروس خصوصية في الحرية

أكرر حاجتك إليّ،

حاجتي إليك،

لنبلك العالي،

وانضباطك الرفيع.

أكرر النهار من ساقه

وأنام بدون عكاز الغد

كأنك وحدي

ستكتشفين غداً أن الظل الذي كان يتبعك

لم يكن ظلك بل هو ظلي. وسأكتشف أنا أن

التي كانت

تمشي إلى جواره لم تكن أنت.

ليست الحرية أن تقول كل ما تعتقد أنه حقيقة

بل وتقول أيضاً كل ما تعتقد أنه كذب

الحرية ليست في أن تدافع عن ما قلته

بل وفي إنكار وتكذيب ما قلته أيضاً

ليست الحرية أن تقول ما لا تعلم

بل وأن لا تقول ما تعلم

- ٢ -

لا تنتهي حريتك حين تبدأ حرية الآخرين

بل يصبح لها معنى

كأنني وحدك في الترقب

كأنك وحدي في الغياب

المعنى حرية مجاورة

- ٣ -

الحرية ليست كما قيل لا تشتري بالذهب

بل وتشتري أيضاً بالفضة والبرونز، والحديد

فإذا لم تستطع أن تباع حريتك

أو ترهنها، على الأقل

فحريتك ليس لها قيمة

وبالتالي أنت لست حرّاً

- ٤ -

الحرية ليست في أن يحاسبك الآخرون أو

تحاسبهم

ربما في حياة أخرى،

لن نغلق فيها أيامنا على فزع

أو نفتحها في ارتباك،

ستصبح أو هامنا عارية منا

وحيث ابتعدنا سنجدنا

حينها، ربما، نبكي

أو نضحك

نندم

أو نغني

بل هي أيضاً في رفضك لعقابهم أو رفضهم لعقابك.

وهي إذ لا تخميك من العقاب،
فإنها لا تمنع عقابك للآخرين أيضاً

- ٥ -

ليست الحرية الزائدة عن حاجها هي التي لا
تطاق،

بل اختراقها هذا الحد كهدف

الحرية لا تخترق ولا تهدف
إن تهدف أو تخترق،

هي حرية مجاورة

الحرية تفيض ولا تجرف

- ٦ -

الحرية تمضي ولا تصل
تصل إذ لا تمضي

الحرية لا تصل إذ تصل
الحرية لا تصل

إن تصل

هي حرية مجاورة

- ٧ -

الحرية لا تنطلق

الحرية انطلاق

هي ليست لديها قاعدة انطلاق
الحرية بلا قاعدة

الحرية انطلاق إذ هي ليست منطلقاً

الحرية منطلق إذ هي ليست إنطلاقاً

المنطلق حرية مجاورة

- ٨ -

الحرية تبدأ حين لا تكون

الحرية تنتهي حين تكون

الحرية تبدأ ولا تكون

الحرية تبدأ بلا بداية

الحرية بلا بداية ولا نهاية

الحرية تبدأ

- ٩ -

الحرية ليست قرينة الجهل

كما هي ليست قرينة المعرفة

الحرية بلا معنى

المعنى حرية مجاورة

- ١٠ -

الحرية ليست فعلاً

الفعل حرية مجاورة

الحرية ليست اسماً

الاسم حرية مجاورة

الحرية ليست صفة

الصفة حرية مجاورة

- ١١ -

الحرية لا أب لها ولا إخوة

لا زوج لها ولا أبناء

الحرية ليست مقطوعة من شجرة

الشجرة هي التي مقطوعة من حرية

- ١٢ -

الحرية ليست هي هذه الدروس الملقنة

التلقين حرية مجاورة

هامش

١ - صافن: طائر يصفر ليلاً خيفة أن ينام فيؤخذ ومنه المثل
«و لجين من صافن» (المنجد).

قصائد

مرايا الغياب

فرج بيرقدار*

أربعة آلاف ليل ضير
ليس فيها
لورمشة واحدة للصباح .
مئة ألف ساعة نازفة
ليس فيها غير الشوك والرمل
والعقارب .

سته ملايين شهقة
على حد السكين
وما تزال المباراة
دامية ومجنونة
بين ذؤبان الموت
وغزلان الحرية .

أجل يا إلهي أجل
هذه هي سوريا
فكيف نرفع إليك العزاء
وبأي غيوم ستبكي
بأي غيوم ؟ !

ضد المعنى .
كل شيء هنا
ضد المعنى .
فكيف أشكل نفسي
ولا أسماء
ولا مسميات ؟ !

هنا
وهناك
على الجدار
وعلى قلبي .
على الليل والريح
على الأبواب والمواعيد

والأرصعة .
على الخوف واليأس والعدم .
عينان عميقتان
إلى حدّ السواد .
سوداوان
إلى حدّ الفجيعة .
فاجعتان

إلى حدّ الصمت .
صامتتان
إلى حدّ العواء
ليس قبلهما
وليس بعدهما
غير يبارق منكسة
وأنا

و . . .

في زنراتين متجاورتين .

إحدى عشرة صحراء محصودة
ليس فيها
لو ظل واحد لامرأة .

أتناسي الآن
امرأة أسرة .
يا لياسي
لا أستطيع أن أكون
عبدًا .
دنيا لكم أيها العبيد
دنيا !!

لا أريد من الصمت
سوى كلام
لا سبيل إليه .

نتباهي
بأبجدية مخاتلة
من ثمانية وعشرين حرفاً
مشبوهاً .

يا الله
كم يبدو ذلك مخجلاً
حين سهل صغير
من كتاب القمع
يتحدث إلينا
بأبجدية بارئة سمراء
تنفرط عن حروفها
ملائين السنابل .

* شاعر وكاتب من سوريا

لو كانت الآلهة

آلهة حقاً

لما قبلت من القرايين

ما هو أدنى

من طاغية .

عمري الآن

ست وأربعون رقصة

على حافة الهاوية .

وقصائدي

لا تعبر عني

أكثر مما يعبر السهم

عن الطريدة

وهو يتجه إليها .

لا

ليس

بل امرأة

بلون الحنطة أو الخرنوب

إمرأة

بين القهوة والحليب .

أعني بين الصمت والكلام .

في الصباح

علمتني الورد

وقبل أن يتسق الليل

علمتني العاصفة .

اليوم

أفرجوا عن سجين

انتهى حكمه

منذ تسعة عشر عاماً

ما أكلبهم ! !

لم يتركوه

يكمل العشرين .

الحرية وطن

وبلادي منفى

وأنا نقيضي

تلك هي إفادتي

مكتوبة

بحليب أُمي

وممهوره

بكل ما لدي

من قيود .

أتخفى

داخل القصيد

وابحث عني خارجها

غير أنا

نتواطأ أحياناً .

تدعوني إلى فراشها

فأستجيب .

تخلع ثيابها

وأخلع ثيابي

فترتديني

وأظل عارياً .

ثمّة من يقيسون الوقت

بـدقات الساعة .

وثمة من يقيسونه

بـدقات قلوبهم .

أما أنا

فلا ساعة لدي

وقلبي ليس لي .

هكذا هنا

وحدنا

أنا والمكان .

ليس انحيازاً

ولا تباهياً

فما من مقبرة

لا في الدنيا

ولا في الآخرة

أكثر اتساعاً

من هذه التي أسميها :

بلادي .

ما الذي يحدث

عندما يفتحون الأبواب ؟ !

ما الذي يحدث

عندما يغلقونها ؟ !

كان سماء زجاجية ثقيلة

تسليخ من عليانها السابعة

وتهوي .

صوت ارتطامها بالأرض

يطحن الأسماك ..

ثم لا شيء

سوى غرغرات الصمت

وحشرجات الزمن .

جرجس شكري*

حياة

لم يتعلم القراءة
روحه كانت تنألم من اختلاف الحروف.
لم يسكن بيتاً
فدائماً تختلط عيونه بالنافذ.
لم يحب مدينة
أقدامه دائمة الألم وتدور مع الأرض.
لم يعرف امرأة
فمشاعره سرية للغاية
تذهب وتعود في صمت.
رأى أن الأصدقاء
بعض شوارع وحانات
تغير دائماً.
وقالوا إنه مات
حين فرق بوضوح بين الليل والنهار.

زيد وعمرو

صناعته زيد وعمرو
إذا جاء أحدهم يرفعه
ضرورة ومحبة
وإذا أرقه شيء
ينصبه ويفتح آخره
فيستقيم المعنى.

يقضي ليله في معالجة أفعال
اعتل أولها أو حذف آخرها
ويقضح من جاء مستتراً.

* شاعر وصحفي من مصر

المطرقة

قالت المطرقة :
لماذا أدق أخوتي هكذا
ونظرت إلى الحداد في ضجر
فغضب بدوره وقال:
كي تكون سيوفاً تمزق قلب الأعداء
شفرات تذبح من يصيبه الضجر
أشياء كثيرة

أخوتك أيتها الغبية دستور حياة
ثم قذفها بعيداً وذهب غاضباً.
مرت أيام والمطرقة حزينة وقد مرض أخواتها
بالصدأ

وذات مساء لم يعد الحداد إلى بيته
إذ سمع المارة إيقاعاً ساحراً ينساب من حانوته
أشياء ترقص بعنف ثم تكرر الإيقاع أياماً
فهجر النوم المدينة واشتد البلاء
حيث امتنعت آلات الذبح عن قتل أخواتها من
الحيوانات والطيور
ورفضت الآلات الأخرى ممارسة أعمالها
وكلما غاب حداد وفتحوا حانوته
وجلدوه ممدداً كسيوف وإلى جواره مطرقة تبتسم

نشيد

نحن السكاكين
لنا شفرات تصرخ
ومقابضنا ميتة
نعرف أننا نذبح ونمزق
ولا نخدعنا بحبة القصب
نبتسم للذبيحة وهي تتألم
فلا تكرهونا
نحن السكاكين الكافرين
بكل محبة

خلقنا هكذا دون قلوب.
وضعوا مشاعرنا في نصلٍ حادٍ
وأوصانا الحداد الخالق
أن نذبح وبقوة
حتى لا نغوث.

فلا تكرهونا حين نذبحكم
نحن لا نعرف الألم

وأيضاً لا نكي
فقط نذبح

فيرتفع النصل الحاد عالياً
دون خوف.

حيوانات ترث..

كان بناء بيوت يملأ الفراغ حجارة ويزينها
بالنوافذ

يقيم في كل بيت مسلماً يؤدي إلى السطح
وبالتالي

إلى السماء

وحين ينتهي البناء يأتي بشر يملأون الفراغ .

يسمونه صانع بيوت ويسمي نفسه

خالق حيوات في غرف لها سلام تؤدي إلى
السماء

وذات مساء

صعد إلى الجبال فلم يشاهد فراغاً

كانت بيوته تهمس فيما بينها

عن وباء لم يسمع به الناس بعد

فعاد إلى بيته حزينا ولم يتكلم

قالت زوجته :

إنه كان يهذي

ويحكي

عن بنايات تكبر أسرع من أصحابها

ثم تأمره أن يصلي راکعاً للأبواب والنوافذ .

وفيما بعد،

سمع الجيران عويلاً

فهرعوا في سراويل النوم إلى بيته

وفي الصباح شيدوا مقبرة كبيرة

وزينوها بالنوافذ.

نافذة حمار الوحش

إيمان إبراهيم*

وهم يحترقون كقردة السيرك
على قضيب حار
نلهو كأطفال الحكايات
ويحترقون بنهاياتهم
ونشطفُ أحزاننا الصغيرة بدموع قليلة
ليطفو الفرح
ونشم جنون الوله ونعيشه.

يدي مصباح
ويدي الأخرى آخر الكواكب
وأشدها عتمة.

في كل مقبرة مدخنة...
هكذا...
لا ننال رمال الأحبة.

أيها الخوفُ
تباه به
لن أتخلى عنك

أهدروني
أفرغوني من حشواتي
لم تبق مني غير عظام قاسية
سيضربون بها الدواب
وجلد يتعلونه كأحذية أبدية.

نقرأ خيبتنا في كتاب
وننصت الى ذات الوجد
في موسيقى تتوجع
نشاهد ما نحلم به
عبر المسافات
تصبينا الحمى... ونبكي

أرمي تغريل التراب
بحثاً عن الذهب
وأنا.. أرمي الذهب
وأحتفظ بالتراب
لأنه الطحين الذي صنعت منه.

نلتهب بأحلامنا

* شاعرة من سوريا

البطولة... أن أصرخ في حلم

في وحشة القبر

أحنُّ إلى مرآة

كي لا أبكي

أبطن جفني بشوكة.

أقف

متشبثةً بقضبان نافذتي

تصدأ يداي

وتسخر مني الشمس التي جعلت

وجهي أشبه بحمار وحشي

حمار... لكنه يحلم.

كصوتك قبل النوم

أراقبه من ثقب الباب

أرى عيناً

تراقبني من ثقب الباب.

صوتك بعد الحب

كصوتك قبل النوم

كصوتي عندما أحلم.

كلما عرّيتني.. أغمضت عينيك

هل أنا مشعة الى هذا الحد!

تحت سريري

قطعة تمارس الحب

وأنا فوق

أرتعش من الوحدة

شرع بفك أزرار ثوبها

غفا من كثرة الأزرار

يرمقها الضوء... جفونها شفافة.

ماذا تبقى مني كي تنتظري؟!

وجه شاحب

جسد أتلفته المرايا

وشعر قصير لا يمكنك التشبث به.

قبل أن أمزق خطابك

نمت عليه.

بعد الحب لأبذل من مخلب.

أسير لرغبة ما

عباس خضر *

وأسير لأشجارتي التي تملأ أرض القيامة دون
حروف
فطالما هفا المسير لسقوط ضخم على الرخام
وطالما هفا القلب لبياض سادر حتى النخاع

أسير...
وما من مدينة لعيوني
ما من قبر في الأجساد الصاهلة جنبي
ما من امرأة بقادرة على اشعال فتيل لهفتي
مرة أخرى
ما من قدر عظيم يوازي حرائقي
ما من موت أثير يلم حثالة بقائي لصورة أنيقة
ما من شيء بعد اقتراب الخريف من نهاية
المقهى

شاهدوا! وريقاتي تسقط
وجهي يهب عبثه للعواصف،
الخط الأسود يسقط،
المرأة التي تشبث بأزرار قميصي الأخير،

معطفي،
والمدينة تسقط...
سلاما اذن، سلاما، أيها البقاء
سأضرب كتفك بقدم واحدة لا أكثر
فالطريق نحو الماء بعيد جدا
وليس لي الا دقائق معدودات من المستحيل

أسير...
ولي رغبة في عناق القطارات السريعة من
الأمام
لي رغبة في الركض بالاتجاه المعاكس للخط
السريع

لي رغبة في مشاكسة الجدار برأسي حتى
يسقط أحدنا
لي رغبة في التدلي من طرف الضوء عاريا
كما خلقت
لي رغبة ان أعود الى أمي، فلا أولد مرة
أخرى
لي رغبة أن أخطف المدينة وأعلقني في عنقها
أبدا

لي رغبة أن أقتل ايكاروس واشوه هاملت
على هواي
لي رغبة في البكاء حتى اغراق المدينة

أسير...
وأقدم للموتى بعض الماء
وللقادمين دون أغان وصلة رقص في
العربات
وأمضي، وإن كانت المدينة بعيدة...
وأنتثر بلهفة تملأ ال هنا ااااا، كلما جن
الليل..

* شاعر يقيم في ألمانيا

وقدما وهبتها للسقوط

واليابسة...

أما من حجر؟ فقد عاهدت الشوارع أن

أعانق في شهقة الصباح مثواي...

يا روما الحزينة، أوصلت إلى وجعي؟

أم سيعود بي الطريق مرة أخرى إلي؟!

أسير...

وما من وطن للآلهة

ما من حجر للجبين

ما من وطن للحمام

ما من حجر للبقاء

ما من وطن للعاشق

ما من حجر للحكاية

ما من وطن للملائكة

ما من حجر للريح

أسير...

وأطرق الأبواب

الواحد تلو المدينة

فلم يجدني أحد

ولم أجدني مرميا هنا أو هناك

ولم يكن الطريق، ولو لمرة واحدة،

غير نهاية الطرقات

أسير...

ولي رغبة هائلة في عناق القطارات السريعة

من الأمام...

رغبة في الصراخ حتى تصدع المدينة.

أسير...

وآلاف يمرون، قوافل، رصاص، رمل،

حمام ومخار...

يمرون... حزن، مدى، سماء ونجوم...

يمرون... خوارج، قرامطة، زنج، هيبون،

نازيون،

عاشقون، ثوريون، لوطيون، قتلى،

جلادون...

يمرون... رايات سود، بيض، قوس قزح، لون

الماء، لون الدم...

يمرون... والمدينة هي، بمراثيها وأغانيتها

في حرائقها وطوفاني

في طوفانها وحرائقها

في رحيلي وبقائي

المدينة هي، وأنا الخرائط

وزعت على الأرض خلاياي... وسرت

أسير...

وروما الجميلة بطول الوجع أضواء خافتة في

التياب،

شعر أسود يبحث في الليل عن رباط للمصباح،

معطف للشوارع لتلا يطولها البرد في الشتاء،

وأنا بعثرة المدينة هنا!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!ك

يا روما الجميلة، روما القرية، روما البعيدة!

أما من حجر؟ لأهب الآلهة لعنة في الجبين...

أما من حجر؟ فالبحر لعنة أخرى بيني وبين

غزاة .. تبرّد

مياسة دع*

- ١ -

أية كشافة بيضاء ستمحوك في
الممدد في جسده،
أرجائك المقبلة؟
صوت قارس،
هذا الحجر اليابس يريقك،
في مياه جسدك الواسع،
كل صمت.

- ٤ -

أهداب الضوء تلفحه على مقربة
من
ثقب للجدار الخالي في عروقي
للصراخ الخالي على عتبة الورود،
حيث أخلو من لجة بازغة لا
تضيؤني،
من سرير نهر
أكثر انخفاضاً

- ٧ -

حواس الليل،
على مقربة من حواسي الخافتة
كرذاذ الليل.
المدد في برودته،
أوراق الصمت تسيلُ بهدوء،
على مقربة
من أعشابه الغامضة،
بهدوء إلى عزّ هاويتي، على مقربة
من ليل.

- ٢ -

لم تعد أزاهير شمس معبأة
بعتبات غائبة
وكسور لا تلمع.
من
الدم..
ليل ((أناي)) والبرد النازف..
لم يعد لمعان قاس يحجيني عن
حطام لا يفنى،
وعن أزاهير تذكّر حطامها
كالفجر العميق...

- ٥ -

فيم لحظة دم تسع آخر النهر،
لحظة نهر لكلّ عري هذا الدم؟
سريّر نهر
أكثر عرباً
هذا البرد الواقف في بياض كثيف
من الدم..
هذا البرد
أغزّر من عري دمي..
من
آخر دمي..

- ٨ -

- ٩ -

الممدد في غزارته،
لا يلوي
على
دمع..
دمعة وحيدة تبرّد.
يداك الكتيفتان تمسحان أشجاراً
خالية
من المروج والنافذة العميقة..
يداك الخاليتان..
أختر دمي..

- ٦ -

وهذا الحجر اليابس يريقك
خلف سياج أعمى
خلف غصن بانث

* شاعرة من سوريا

يقينا أن السلاحف ستمر ثانية..

ادريس علوش *

- ٦ -

مثلي الليل
يبحث عن دهشة الكأس
ورشح
الجسد
دوما يسائل أفول النهار..
ربما..

شربت آخر كأس يوجي
بمثالة الوهم
عل الموت

يلق رحلة الغرابة
في فئ السماء

- أتعرف ما الموت..؟؟
- الموت أن تبقي مسكوناً بزغب امرأة
- لا تعرف ما الثبان..

- ٧ -

عادوا بربطات عنق معقوفة
ينظمون مرور السلاحف
عادوا ليفسحوا المجال
لركض السناجب الخارق جداً
عادوا ليستمتعوا برقصات البلشون
في ساحة تيمة..

حراس الظل كانوا هناك
يتحسسون وخز مسدساتهم
وأترية أقدامهم تسبق حتف
أعناقهم المشرقة.

- ١ -

لا معنى للذوق
وأشلاء الكتب مترية
أحرفها تفر
من عناوين البارحة..

- ٢ -

المذبحة
أن أقضي عمري وحيدا في مقهى
تدرك عدم الوقت..

- ٣ -

لأنني لم أشتغل يوما..
تعبت من العمل..
(- ما العمل..؟؟)
إذا كان ظلي يسبقني
إلى مرتع عطالة مطلقة..

- ٤ -

بالأمس رأيت حلماً (ملوناً)..
... جسدي كربة تراقص فراشات النهر
وأنا مل يدي تمسك أزهارا
للشرف فقط...

- ٥ -

لا أحد ينازع
في كون القطار يشبهني كثيراً
والدخان - قاسمنا المشترك -
يرتب رحلتنا صوب موت محتمل
كم يحتاج التاريخ - إذن - من أعقاب
ليرحل الدهاقنة عن غيم الهواء..

* شاعر من المغرب

الضباب والمطر

شارل بودليير

ترجمة: مرام مصري *

آه يا نهايات الخريف، والشتاء،
والربيع المخضبة بالطين،
أيتها الفصول المنومة،
أحبك وأسبح باسمك
اذ تدثرين، هكذا، قلبي وعقلي
بكفن من ضباب، وقبر مبهم.

في هذا السهل الواسع،
حيث الريح الشمالية تلهو،
ويتلاشى صوت دوارة الهواء في ليال طوال،
حيث رוחي تفرد جناحيها مثل غراب
أفضل مما تفعل وقت التجدد الخجول.

آه أيتها الفصول الشاحبة،
يا مليكات طقوسنا
لا شيء أكثر عذوبة على قلب طافح بالكتابة
قلب ينهمر عليه،
منذ زمن طويل، الضباب متجمداً

من الاطلالة الدائمة لشحوب ظلماتك
سوى ليل، غاب عنه القمر،
حيث الناس،
زوجين زوجين
يُسكّنون الألم على سرير المغامرة.

* شاعرة من سوريا تقيم في باريس

مُشَاهَدَةُ النَّارِ (١)

كريستوفر ميريل

ترجمة: محمد حلمي الريشة *

الضُّيُوفُ

الآن في المساء الضُّيُوفُ يَفْرُكُونَ
الرُّجَاجَ الرُّصَاصِيَّ فِي النَّافِذَةِ وَيَرَاقِبُونَ ذَوْبَانَ الْقَمَرِ.
فِي الْخَارِجِ رَجُلٌ عَجُوزٌ يَحْنِي خِيطَ قَيْشَارٍ
حَوْلَ الصُّوَرِ الفُضِّيِّ، وَيُنْغَمُ الهَوَاءُ
نَحْوَ الْأَصْوَاتِ الْهَادِئَةِ لِلْمَطَرِ، وَنَحْوَ الْغُيُومِ الْعَالِيَةِ
الَّتِي تَتَجَمَّعُ هُنَاكَ فِي الشُّرُوفِ وَتُخْتَفِي
قَبْلَ نَهْوضِ الرِّيحِ، وَنَحْوَ لَمَعَانِ
الْتِرَاعَاتِ الْمُحَاصِرَةِ بِالْحَرَارَةِ، فِي رُجَاجَاتِ الْحَلِيبِ
عَلَى السُّفَيْفَةِ، حَيْثُ يَحْلُمُ طِفْلٌ نَائِمٌ
بِحَيَوَانَاتِ اللَّامَا وَالْأَعْوَادِ (٢) ...
وَإِذَا الْأَرْضُ تَبَدَّأَ
بِالدُّنْدَنِ، وَالْأَبَارُ الْخَافَةُ تُعِيدُ مِلءَ أَنْفُسِهَا،
لَرُبَّمَا يُلْقِي الضُّيُوفُ عُيُونَهُمْ وَيُغْنُونَ.

طُفْرَةٌ

الضَّحْفُ جَرَحَتْ الْيَبُوعَ ؛
وَالْكَلِمَاتُ التَّقَتْ فِي الدُّوَامَاتِ ؛
بِأَشْكَالٍ زِمَادِيَّةٍ - لَيْسَ مَيِّتٌ ،
وَالرَّائِيسُ وَزَوْجَتُهُ ،
وَسَيَّاقَانِ الْخَيْلِ - عَاثُوا فِي الْمَاضِي
ثُمَّ غَرَّقُوا ...
أَوْ عَرَقُوا الصُّخُورَ
يُصْجُونَ الْمَاءَ الْبَطِيءَ ؛
حَتَّى الشَّمْسُ ، مِثْلَ رَجُلٍ
بَسِكِيٍّ ، يُقَطِّعُهُمْ إِرْبًا
لِللَّيْلِ يُكَيِّمُهُمُ الْإِيخَارُ بَعِيدًا .

...

ظهرت أشعار (كريستوفر ميريل) ورواياته، ومقالاته، ومراجعاته في العديد من المجلات، بما فيها:

Mississippi Review و Prairie Schooner و The Paris Review و The Los Angeles Book Review و Sierra و Sports Illustrated و The Pushcart Press. Best of the Small Presses و

وهو مؤلف ثلاث مجموعات شعرية: «كتاب عمل» و«حمى ومد» و«مشاهدة النار»، كذلك له كتاب غير روائي بعنوان «عشب البلد الآخر. رحلة خلال لعبة كرة القدم». أما ترجماته فإنها تتضمن ترجمة «أبراج» لـ (أندرية بريتون)، و«لحظات قلق» لـ (أليس ديبيلاجاك). كذلك حرر الكتب التالية: «جون ماكنفي في الغرب» وكتاب «اللغة المنسية: الشعراء المعاصرون والطبيعة»، وكذلك كتاب «عن القريب البعيد: جورجيا أوكيفي كأيقونة». أختير (ميريل) من قِبَل W. S. Merwin كي يستلم جائزة I. B. Lavan للشعراء الشباب من أكاديمية الشعراء الأمريكيين العام ١٩٩٣. يعيش (ميريل) مع زوجته (ليزا) عازفة الكمان في (بورتلاند - أوريجون)، حيث جعل من حياته صحفياً حراً ومستقلاً.

حول مجموعته يقول (W.S. Merwin) يعتبر كريستوفر ميريل واحداً من أكثر الموهوبين جرأة، وأروع شعراء جيله غني. له مدى عاطفي، وموضوعي، ونفعة استثنائية دائماً. فهمه للشكل مؤكد وفي خدمة الانتباه الواضح. هذه المجموعة تري موهبة معقدة ومتطورة وتوسع أصل وعدما العالي. ويقول (John Graham) من قصيدة إلى قصيدة، يعدل ميريل أعماق مكاننا في الأشياء ويكتشف بدلاً منها مكاننا في التاريخ. إنه يعطينا حساباً جذاباً حول من أين أتينا وكيف أصبحنا هنا... هذا الكتاب مليء بالمفاجآت حد أن القصائد مكتوبة بعمق، وهو كتاب مليء بقصائد يحتاجها الواحد كي يتعلم قلبه. «أما (David St John) فيقول: «هناك هواء ساحري مشحون لهذه القصائد... أنا أحسد القارئ الذي يأتي لهذا العمل أول مرة، إنه مصدر غني ومفاجآت كثيرة.»

* شاعر ومترجم من فلسطين

ليلة الأمس، خارجَ خيمتي، شخصٌ ما
باغث الأخشاب الصغيرة، هاجَ ضوءُ مُتقطع،
وغُضَيَّات،

مثل حيواناتٍ صَغُرة، خشخشَتْ تحت الأقدام ؛
بعوضٌ ظنَّ في الضياء، أمسكتْ تنفُّسي
كَي أسمع الأصوات الهادئة، ثمة سعالٌ ملُفَع،
كصفارة إنذارٍ يهبط الطريق...
أشعلَ عودَ نِقاب.

زحفتُ إلى الخارج: أمي وأبي،
في الملابس البيضاء، وقفَا إلى جانب السماء، يلوحيان
بأيديهم الثابتة. أمسَا الشجر، ولعقا
رأحات أيديهم، وتوردًا فوق الأخشاب التي تحترق.

مِكايةُ مُرانيّة

كيف اهتمت شواهد القبور !

والغيوم، مثل أزهار،
استقرت فوق الأشجار
نرتيات رمادية،

عندما اختبأت فوق الثلة
كَي أشاهد جنازتي.

أمي، بلباس من وبر الإبل
الرمادي وعلى انتباهه
(أوامر الوزير)، تبكي

إن أن رفعَ والدي

ناوتي غالياً نحو فتحة
في العيوم، حيث طفا هناك.

وسط دوامة من الأوراق

والطُلال، مثل غميد

لحاءٍ أُطلق فوق جدول -

ضحكتُ أمي (3) بعد ذلك،

ورسَتْ الأزهار فوق الرأس،

ورقصتِ الدبكة (4) حول قبري...

وعندما أعطى (والدي) ثابوتي

دفعة، وأبحر نحو الشمس،

وتدحرجت أنا عن الثلة

كَي ألقُ الذي اخترته،

انضمتُ أمي إلى الحشد في صمت،

وقد تصلبتُ الدموع فوق شفتيها.

حفلة موسيقىّة

عندما يستيقظ قرن البذرة فجأة

عند الغسق، وتتصلبُ باتجاه أعواد الطبول،

يسمعُ طفل، ضد القمع،

الفرقاة تُسُد الأوراق ؛ وتحت القدمين،

(يسمعُ نقر الكسناء مثل الصنوج

إلى أن يرشده الجرس إلى الدخول.

حالما ترفع الريح الستائر ؛ والأغصان،

مثل الأقواس، تحلُ نافذة غرفة نومه (نوم الطفل،

ومقدمة إقاعات بسيطة

للمطر، وغشية البرد،

ومقياس الغواصف للولند،

الذي يهزبُ بأصابعه على غتية النافذة،

مُحتفظاً بالوقت.

عرض عسكري: ٤ تموز - يوليو ١٩٧٠

حيث اختفت الطريق الرئيسة

حول انحناء الشجر والجُلُود -

غسل رجال الإطفاء التدهور في العاصفة الأخيرة -

وحملوا قريتنا معهم: العوامات،

والخيل، والبنادق، وخطوات الفرقة العسكرية...

لكن الطريق، مثل جدولٍ ضحل

سيرة الأولاد مشيا، حيث وضح ثانية.

حينئذ تسعة شبان، بشياب سوداء،

وخفاة الأقدام، ويضوون قلنسوات من السخونة،

التحقوا برؤسناهم عبر البلدة،
ونمة تابوت فارغ فوق أكافهم.
صامئون بالموكب، ورواقنا
طقطقت قبلاً الطريق المشيع بالضوء
وابتلعت رجال الترتيل وتابوتهم.

تدنيس المقدسات

هذه أوراق اعتمادي: سافرت
إلى مصر عندما كنت شاباً
وحفرت نفقاً باتجاه هرم.
بخبل ربط إلى ضحرة
بمحاذاة المدخل، التقطت طريقي
من خلال الغبار والأقفاص من أجل الأفضل
مضى حُرء من الأسووع حتى وجدت -
في رابوة القمر المزيف، تحت
كومة من الأحجار - المرء المؤذي إلى غرفة الدفن.
نمة رؤوس مات غطت الجدران:

وقت قصاد، وصيد، نصحية
باخيوانات، اثنا عشرة زهرية
مرمرية أحاطت الثوابيت الحجرية،
حيث نام الملك الأحمر
نومته الأفغانية...

حفرت العاجي والمدف
من أثلته الخشي، وأزلت الخمي
الفضئية بعيداً عن ذراعيه وساقيه، وحضمت
فخارياته على الجدران، بعددها
تبعث الحبل للخلف،

فريق الأمواه، نجر احتسرا...

الآن عندما أقول أنا سرق غيوني
من الموتى، فقط تذكر شيئاً واحداً:
أنا اللص الذي أرسلته.

العصا

وآزن إنفسمه على خافة الرصيف
عندما ظهرت كلمة مثل قمر، تجمع في الغيوم،
وتحرك فوق يديه وعيونهم - قفز
غالبًا وخارجاً، دس ساقيه ورأسه
في صدفة جسده، وانقلب

إلى الخلف، باحثاً عن سقف النجم القطبي،
صدع جمجمته على الرصيف، وجز
البيرة الخاملة ليوتيه الخاص، سقطت
الأقدام أولاً، ثم هبط الرأس، مقطعاً خلال الجو،
والماء، نازفاً من فمه وأذنيه،
كفي يجدر نفسه في قاع البركة
ويرى المقافر تصفق في أعمادها،
الحشد كله وقف على أقدامه، يتكلم بالسبته،
نمة امرأة تلوح قبضة مكسورة أو زهرة،
وقتل يصعد ضوء خلال الماء القرمزي:
الشمس البعارة تأخذ تحذيرها منه.

العقدة

قطعة الخيط ربطت حول الشجرة.
الشجرة عقدت بالمرض. نمة رجل
يحال الخيط ويحمل يديه.

ومثلما ينمو ثقبلاً، تمدد في الأسفل.
إنه يعلق على صدره، وينشر
ذراعيه العريضين. الغيوم تغطي الشمس، حينئذ يعبر،
وشفاها، وعيونهم المغلقة، تحمل الضوء الجديد.

اعتقادات

عندما ساطت صفارة الإنذار خلال الصباح، نرفت
الشعب باتجاه البحر، والرياح، التي تعري
قبضات يديها ثانية، جرحت خافة الشاطئ وأرضية الميناء.

الشَّاحِنَاتِ الَّتِي حَمَلَتْ تَنْفُسَهَا، مِثْلَ رِجَالِ الْأَعْمَالِ،
وَمُخَاذِيَةِ النَّقْطَةِ، الْمَخْتَفِيَةِ، تَرَكْتُ
مَزَامِيرَ الْفُطْرِ كَيْ تُدَمِّنَ الْأَرْضِصَةَ الْمَعْصُورَةَ.

...

مَا الْمُهْمُ؟ الْأَحْجَارُ، أَمْ الْإِعْتِقَادَاتِ، أَمْ الْغُيُونُ
الزُّرْقَاءُ لِلْمَرْأَةِ عَلَى الشَّاطِئِ، تِلْكَ الَّتِي رَكِبْتُ
حِصَانَهَا إِلَى الْبَحْرِ الْمَيِّتِ، وَالَّتِي قَبْلْتُكَ - مَرَّةً وَاحِدَةً...
قُلْ إِنَّهَا لَيْسَتْ بِمَعْطَفًا جَلِيدًا، أَوْ غَيْرَتْ
نَوْنَ الْغُيُومِ، أَوْ قَالَتْ إِنَّهَا أَحَبَّتُكَ -
الْمُهْمُ هِيَ الطَّرِيقَةُ الَّتِي تَرَكْتُ بِهَا...

...

طَرْدُ الْبَحْرِ - وَالرَّيْحُ، مِثْلَ طِفْلِ خَائِفٍ،
سَمَاعُنَا شَاطِئُ الْقُلُوبِ حَتَّى يَرْجِعَ الْبَحْرُ... وَإِذَا
حَرَبَتْ الرِّيحُ، سَتَحِبُّ
خَبِيرٌ خِلَالَ الطَّيْنِ، نَعْمِي رَاكِبِيهَا...

لَكِنْ قَطَعَ حَنَاجِرُ الْحَيُولِ - وَالْكَلِمَاتُ الْقَدِيمَةُ
سَتَفْقِدُ الْحَيُولَ رَاكِبِيهَا، وَالرَّيْحُ، وَالْحَجَرُ ثَانِيَةً.

فِي الرِّبْعِ

(إلى طفل)

الْأَشْجَارُ تُدْنِدُنْ فِي الرِّيحِ.
وَعِنْدَمَا تَمُوتُ الرِّيحُ، سَتَمَلَأُ
أَصْوُرُ الْأَشْجَارِ بِالْغَنَاءِ.

فِي الْحَدِيقَةِ، حِصَصٌ نَازِلَةٌ،
وَيُضِلُّ مُدَّتِي، دَوُخْتُ

بِالرَّدِّ وَالْمَطَرِ الشَّدِيدِ،

وَتَسْبِلُ إِلَى الْمَجْهَةِ نَفْسِيهَا

نَكُنْ أَنْظُرْ: لَقَدْ أَوْرَقَ الْحَزَلُ!

مِنْ سَنَةٍ إِلَى سَنَةٍ، تَعْلَمُ

مَا سَتُجَدُّ، وَمَا لَا تُرِيدُ

لَمَّا نَمُوَ بَعْضُ الطُّيُورِ الصَّغِيرَةِ بِصَمْتٍ
قَبْلَ أَنْ تَنْفُشَ غُيُومُ السَّمَاءِ؛
وَمَرَّةً، تَفْشِلُ الْكَلِمَاتِ،
لَمَّا دَمَسَ الْعُشْبُ ثَانِيَةً.

أَغْنِيَةُ زَرْفَاتٍ

(إلى كيتي ولزلي ونوريس)

مُطَهَّرُ الزَّيْتِ تَقَعُ جُدُورُ

وَرْدَةٍ، وَزَوْجًا مِنَ الْمَقْصَاطِ، وَغَضَبِي رَأْسِ،

الْبُسْتَانِ يَتَأَرَّجُ

فَوْقَ قِمَّةِ سِيَّاحٍ غَفِيرٍ، إِنَّهُ يَنْزَلُ

عَلَى طُولِ الْأَتْرَاحِ الْحَشِيشَةِ الزَّرْفَةِ.

مِثْلَ مُتَسَلِّقِ جِبَالٍ يُعَانِدُ الْإِنْحِدَارَ الشَّدِيدِ،

إِنَّهُ يَتَرَنِّجُ أَمَامًا وَخَلْفًا

وَتُحْمَةٌ إِيغَافَاتٍ عَلَى الزَّائِرَةِ الْبَعِيدَةِ الْمَغْطَاةِ بِالطَّحَالِبِ.

إِنَّهُ يَتَمَائِلُ فِي الرِّيحِ،

يُشَدُّ قِمَّةَ سِيَّاحِ الشُّوْكَرَانِ (٥)،

وَيَرْبِطُ الْحَدِيقَةَ

إِلَى الشَّارِعِ، وَالشَّارِعَ إِلَى الشَّمْسِ،

وَالشَّمْسَ إِلَى قَمَرٍ

مُوشِحٍ بِصُعُودِ زَمَادٍ مِنَ الْبُرْكَانِ،

فِي وَقْتِ رَقَافٍ

سَرَّخَسٍ الْبَرِّ إِلَى قِمَّةِ الْجَبَلِ.

قَصَائِدُ الْجُلُوسِ فِي الْبَيْتِ

* أَجْمَرَأْتُ بِقَرَةٍ

أَثَرُ الْعِجَلِ عَلَى الشَّدِيدِ؛ بَنُو نُحَاسِيٍّ [مِدَالِيَّةٌ كَبِيرَةٌ]

مِنْ الرِّيحِ؛ جَزَاءً وَإِشَارَةً لِمَنْ يَمْشِي نَائِمًا؛ -

عَقُودُ الْأَجْرَاسِ هَذِهِ (أَشْرَفْتُ فِي مَرَادٍ)،

مُدَلَّاةٌ مِنْ مَقَابِضِ الْأَبْوَابِ الْمُرْدُوجَةِ،

رُبَّمَا تُوقِفُ الْأَعْمَى قَبْلَ أَنْ يَصِلُوا الْأَدْرَاجَ.

* كرنفال

أنظر: لا أيادي ! نداءات الساعات الغارية كأنها لحظات
(ترى وقوف الولد على دولا ب «فريس» الهوائي،
يغني للحشد المتجمع قرب السياج ؟
نظرة النادى الواحدة تحرك قبضته، معتقداً
خوف ابنه من القفز).

* اكتشف

جدع مغلق. لحم فاسد. صناديق التافذة خيطت
بوساطة الأمهات والقطط النائمة. عباء الشمس يبت
تحت الطير المغذي. الأقراط طمرت
في المرج. شجرة الذراق التي سقطت فجأة بجانب
الحديقة، تشد
سنانها للأسفل. هذا الإلحاح كي تنظر للداخل.

صلاة

هنا في أرض الملح والخحارة،
حيث زائحة الصالحات المتعقبة ونباه الماخة للقرديس
تغسّل فوقه،
وتشطف غيوي وخياشيمي مثل البرد ؛
الذي يحدث نرف البوط في السلال قبل ضمادات الثلج
ويحلّ في أسفل المسحدرات، حيث تساق التحلات
الأخيرة مع الأوراق

حده يابيع الوادي كي تضفي، مع النجوم ؛
وحيث الجراد في دم القديسين، والتوارس تملأ
التربع المقدس، وأبراح الكتانس ترفع قناعاتهم الدحانية
والشدته

للترحيب نارحال المعمي الذين يغشون في الشارع ؛ -
أسمع الساعات العطاة تضرب القلوب ثانية،
ولذلك أكرر صلاتي:

أتق بالريح تشغ بأغنياتها المقدسة حلال ثقب المفتاح ؛
في صوت دوران الزلاج عندما منضدتي تنفخ مفتوحة؛

وفي الكلمات، كأحضان البساط على الحائط، التي
ترشدني
خلال قناة الصفحة الفارغة
خارجاً باتجاه البحر المفتوح.

الشهر

خمدت الزوبعة مرّة، فتجمعت أسراب الأزهار
بطين النهر المعرق، والحشد في داخلي
سجد في صلاة، وأنا راقبتك ترحف بعيدا.
منذ مدة قرية أرجعت الغيوم قراهم، والحشد
استعاد الإحساس بالمكان، إنه كبرياء
المفرور، لكن الشهر اختفى...

الآن أراو
ليالي عقدة لسان بعيدا، آخذاً بالاعتبار أن
مخلفاتي: أكوام ترابية، وطاسة زجاجية
من الريش الأبيض - هذه مخططاتي عن بقايا الريح.
الخريف في سان فرانسيسكو
متأخر جداً في السقوط !
تعلق المرأة ملائحتها في الخارج
والتوارس تجعد الخليج.
ترك شجرة اليوكالبتوس
المرزاب فوقنا -
هل نسمع ؟

نبيد أكثر ! نبيد أكثر !

فحيح المطر في الموقد،
هذا هو السجل الذي خدشنا.
قرون الصباب توقظنا في الفجر -
تكنس السحب جسر البوابة الذهبية ؛
تلك هفوات باخرة مادنية تمضي بعيدا.
الرائحة الحلوة لشعرك
في شمس الظهيرة، وكلب
أعصى يحك بذيله الحاجز الحديدي.

البدنُ البريُّ في البركة
قرب مكانِ الغنومِ الجميلةِ
نوفَ لن يُغادر.

أغنية صباهية

(إلى ليزا)

لذلك صعدتُ الجبلَ نفسه كما في السابق.
غيرتُ الأسلاكَ الشائكةَ نفسها، والزجاجَ المكسور،
ومسالكَ الإطارات.
بعد ذلك الجلبان (٧)، وأنبوب الماءِ الصّدي،
الذي يهبطُ عبرَ وُفوفِ شجرِ السّنديانِ الخفيض، والحُورِ
المُهتَر (٨).

في الجدولِ الجاف: ألقى جرسيةً، تلتفتُ حولَ نفسها،
تَحرسُ الصّخورَ ومِرْقَى الجذورِ البلوطيّة، وتذبذبُ
رأسها،
تهزُّ له الخرزةَ فقط، مثلَ مُعصّب.

أعرفُ الأشياءَ القليلةَ التي تقدرُ أن تقتلَ سُمهم
الصّافي كغصّب مُحاولاتِ الأحياءِ الأولى
في القسوة، قبلَ أن يتعلّموا
ما الكلماتُ أو الإشاراتُ التي ستُنهِي مُجادلةً
دونَ تحطيمِ كلِّ شيءٍ ثانيةً -

ومع ذلك وَقَفْتُ هناكَ لفترة، أستمعُ
إلى تقار الخشبِ يُشوِّشُ الحُورِ المُهتَر،
وإلى أبلٍ يعلّي يَجِدُ أعشابَ الأدغال،
قُربَ رَعْدِ المدينةِ الذي يَفْعَق...
بعضُ الأفاعيِ الجرسيةِ يُمكنُ أن تنموَ طويلاً كثيراً.
هذا أنا الذي خُطوطُ حُطواتِ جانبيةٍ في النهاية، ثم
صعدتُ
الجزءَ قديمَ الانحِدَارِ للقافلة، حاملاً كلامي.

عندما تهبُّ الرِّيحُ في حديقةِ الماءِ،
مثلَ المرأةِ التي تتسلقُ الحُطواتِ المُحفورةَ
ولا تتوقَّعُ شيئاً، تُصَفِّقُ طيورُ طائفةِ أسفلِ الحافةِ
كهي تلعنُ في ضوءِ الشمسِ الكسولةِ،
وبساتِ اللوتوس (٦) يُحرِّكُ وزنهْم، كما لو أنه يبقى
يقظاً، والزنايقُ البيضاءُ تفتحُ
عينَ الموت، إلى أن ترتفعَ المرأةُ يدها
كهي تفحصُ الرِّيحَ... حينها يُزفِّقُ
عُصفور، ويُذبذبُ الماءَ، وتزفُّ القصباتُ وتذبذب.

البصر

أوراقُ أسرعتُ عبرَ السّقفِ،
لأنه كانَ الخريفُ؛ ذلكَ أن يَبِنا
تتمدُّ في الظلِّ العميقِ لِشجرِ القيقبِ والبلوطِ؛
ولأنني اخترتُ كلمةَ أسرعتُ من خلالِ الأقفاصِ
وممراتِ الحلمِ ليلةِ أمس، ومن استقاضي
في الفجر - وحيداً...

ولأنك غادرتِ،

أوراقُ تُسرِّعُ نحوَ السّقفِ،

ليتَّ القارِعُ يهيمس، سقوط، سقوط،
أنا أشمُّ هواءَ مالحاً - وكذلك البحر.

(من المجموعة: «كتاب عمل»)

كلمات

طيلةَ حادِّ جِدِّاً على سَقفِ العرينِ:

الأعداءُ تَجُمَعَتُ سَريعاً، لكنّها لا تُساعدُ أحداً.

إشارات.

(1) Christopher Merrill (Watch Fire), White Pine Press, New York, 1994.

(2) احتوى كتاب (ميريل) على عدة مجموعات شعرية هي: «كتاب عمل»،
١٩٨٨ مجموعة «خمس وشد»، ١٩٨٩، ومجموعة «خط»، التي لم تصدر
قهيلاً، وجميعها وضعها الشاعر تحت عنوان «مشاهدة النار». وقمنا
بترجمة هذه المختارات من الكتاب بإذن خاص من الشاعر.

(٣) آلة موسيقية وترية تعرف أحياناً بالمرمر [محمّد أكسوفور]

(٤) للكلمات التي بين [] ومثلها هي من وضع المقترح للتوضيح

(٥) جاك قصة شعبية تشبه البذكة [م أ]

(٦) نبات يستخرج منه شراب سام [م أ]

(٧) نبات زرع أن أكل ثماره يفسد بالنشوة والاسترخاء (ميثولوجيا) [م أ]

(٨) حبوب الكرسنة.

(٩) نوع من شجر العور الذي تهتز أوراقه إذا هب عليها نسيم

قمر وحيد

يحيى الناعبي

ستصحو غريبا ككل ليلة
وتفتش عن كآبة تعرف عليها
لتحدث الضحيج الذي تحب
وتبحث في خزائن الغياب
عن نفسك وعنك

أوقف

لم يتناول دواءه الليلة وترك القدرية تتشابك مع
أحلامه وأوهامه ، فتفتحت جنابات عديدة متكالبه
كما لو أنها تربصه كل ليلة محاولة فتكه وتكيله فيبدأ
في رحلة مؤرقة من القتال والتشظى الى شتات مجابهة
معركه وتقسيم جنده الى مقدمة ومؤخرة فميجنة
وميسرة ربما خسارته أنه لم يأمر بالبدء ورمى نباله
على تلك الحشود التي اشتعلت نيرانها في كل أرجائه
تنخر أعضائه

أسلم جسده للريح
فاستقرت أسهمهم في مقتل
بارد
جفت علاقته بما حوله
وتجمدت روحه.

أيها القمر ..
كم ضعت نائها في سمانك الواسعة
فأغرقتك
لتطفو على موجة وحيدة
خلّفها البحر.
تنام وحيدا بلا اغتراب .

يا إلهي ..
ما لهذا الكون
كما لو أنه
ريح قلقة تعصف نفسها
فلا تراها .. ولا تسمع عويلها
رأيتني مرة
فرونوت تسمع وحدتي المتفجرة
كما لو أن الليل
خلّفها نفاية
لا شيء يرضع من ثدي الكلمات .

زهدي يرفرف على قلبي
وريشته موجعة من مدية
وضعها ليحتمي بها .

أشياؤه الحاملة

ممتزجة بما التصق بها

من انكسارات وتنازلات

الطريدة الوحيدة التي تمكن منها

ذلك الحنين الى

حيوات يراهن بها

خسارات وأوجاع

أقدامه الباردة جافة

ودمه أصبح جدراناً أسمتية

حلمه تدد مع هذه القارة

الضائعة في سفر التيه

والمقامرة الخاسرة .

مقاطع

كعبث

يتناول الأصدقاء

فيوقف فيهم الواحد تلو الآخر

ثم يعبث بهم جميعا

الحديقة ملمس ناعم

لا يستعذب بها

سوى البستاني

لأنه شجرتها الدائمة

والباقي عابرون .

بقليل من الضوء

كانت المرأة

تكشف أعماقي

بشلالات تندفق من صحراء

الوحشة

فيستيقظ صحور الأمس

وأتذكر أن غروبا مر

ولم أستاذس فيه بظلي

لأنني طوقت الشمس

وتركت مناديل الحلم

ترفرف

كبراءة جسد العذراء

خطواتي التي سرت بي بعيدا

ضلت الطريق

فلا النجوم هي التي اهتدي

ولا دوران شمس

أمضي في هذا الليل الخالك الظلمة

بعصا الأعمى

المتعطشة الى ارض خصبة

تنبت عليها

وترعاني من القطيع

في وضوح النهار.

حطاب الفراغ

طالب المعمرى

أيها الوقت	يتصفى العسل	ماذا، نفعل
جذرك ومجراك	مع كل هذا	لو كنا ريحاً
فيما	تتهادى أرواحنا	فكرة
شرايين وأوردة	بين خطوة وكبوة	تشكل في مرعى
منحتنا الألم	وكلما منحنا	اليباب
والانتظار	أنفسنا	لهذا يفتح الجرح
فمنحناك	اكتمال القامة	في صحراء القلب
محبة المحبوب.	اعتل الجسد	ونمتع من الهواء
منتظرين، اجتراح	من وقفته	الكلام
المشاعر	فالريح تعطينا	ماذا، لو غفوت
ود بيننا	والأرض رخوة	في تابوت الربع الخالي.
جرحك، جرحنا	تحت الأقدام.	ومن شرفة العدم
دُم	ماذا، تفعل الكلمات	تلك
على القلب	والحرف ينز	تلتقط غيابك
لقد عتلنا الزمن	في اليباب	على هدي نجوم
وشابت المسافة فيما	والزَّم على	وليل شاسع
محل	خاوية اليدين	ليل مغمض العينين
نزهة في القفار	ماذا، نفعل	وشفة سرها
سمرًا وسدرا	والتاريخ	الرملي
ومن أوراقنا	بين مسقطين	بين «كماشة»
المرّة	ولادة وغياب	أرض وسماء.



ترجمة: محمد المزدوي *

«إختيارُ مُربكِ» للكتاب التشيكي «إيفان كليمّا» «عشاقُ يومٍ واحدٍ، عشاقُ ليلةٍ واحدة»

الحميمية، ولم يكن يتبادر، إلى ذهنه، أبدًا، أنه لا يتوصل إلى منجها للذة. وبعدما، وحين شرعا في العيش معًا، كان صمئها السليبي، هذا، يمكن أن يثير دهشةً أكثر، ولكنه، في غضون ذلك، كان قد تعودَ على هذا، مُقنَعا، بصفة نهائية، بأن زوجته ذات طبيعة عجولة ومحتشة ورزينة. وعلى كلِّ حال، فهو لم يكن من أولئك الرجال الذين يفكرون في لذة ومتعة شريكات حياتهم.

بعد سنتين من الزواج، رزقا بولد، سمّاه «ماتوس». كان رضيعاً هادئاً، لم يكن يبكي إلا نادراً؛ وحين كانت «ماري» تتحدث إليه، كان يعطي الانطباع بأنه يفهمها، ويأنه، فقط، لا يستطيع أن يُجيبها. وبدأ الكلام، بشكل مبكر، أسرع من الآخرين، بل وقبل أن ينهي عامه الثالث، كانت «ماري» قد اعتادت التحدث إليه، كما لو كانا يبلغان نفس العمر كان لديها الانطباع بأنه كان يلتقط حالتها النفسية، ويأنه يضحك حينما يحسن بأنها سعيدة، ويأنه يحاول أن يعرف شأنها حين تكون حزينة. وذات يوم، أوشكت نوبة زني توتية أن تذهب به، دون سابق إنذار، وهو مخنوق بأول نوبة سعال.

ومن هذه اللحظة، عاشت «ماري» في الخوف الدائم من نوبة جديدة، يمكن أن تأخذ ابنها، بينما هي نائمة. كانت تقفز من نومها في عز الليل، وتهرع إلى فراشه ليُرصد نفسه، ثم كانت تأتبعها نوبات بكاء، لم تكن تستطيع تفسيرها. كانت تشعر بموجة عارمة من الحزن والأسى من فكرة أن الحياة ليست سوى اغتراب ومعاناة وموت. وكانت تشعر بالمعاناة تجاه أطفال الآخرين، الذين كانوا يحضرون إليها كل صباح، وهم بالكاد قد استيقظوا، ويبدو، كانت تشعر بالمعاناة من أجل صغيرها

كانت «ماري» أنها بافلو» تتجّ نحو السادسة والعشرين من عمرها، وهي تشتغل في رياض للأطفال. ولا شيء، في مظهرها أو تصرفاتها، يلفت الانتباه، بشكل خاص. كانت امرأة رقيقة الجسم، ذات وجه مُنمَّع وفصل، وكانت، مائلة، شيئاً ما إلى الأمام، وهو ما يعطيها هيئة احترام وتقدير ولم تكن تستخدم الماكياج، وملايسها كانت بسيطة جديدة، مع تفضيل للأخضر الداكن، والأزرق الغامق. وأما شعر رأسها، الذي كان يأخذ مع الشمس انعكاساً نحاسياً، فقد كان هو العلامة الأكثر إثارة للانتباه في سحنها. الابتسامات كانت نضوي وجهها، وخصوصاً حينما تكون محاطة بالأطفال. وقد لاحظ الآباء الأكثر فطنة، أن أبناءهم يكونون بدرجة أقل، حينما تكون «ماري» هي من يستقبلهم.

بمجرد أن بلغت سن البلوغ، حتى تزوجت «جاكوب بافلو»، الذي كان يشتغل مبرمجاً. لقد تعرّفا على بعضهما البعض في الثانوية. كان يرقص بشكل جيد، ويحب أن يكون له أصدقاء جدد، ولكنه كان يشرب باعتدال. وكان يغني، طواعية، حينما يكون مرحاً. فقد كان يمتلك معيناً لا ينضب، كما لو أن ذاكرته تستطيع الاشتغال بصفة نهائية قبل زواجهما، كانا يذهبان، كل يوم جمعة بعد الظهيرة، بصحبة أصدقاء «جاكوب» لقضاء نهاية الأسبوع في فُرْز من بيوت خشبية من طابق واحد. كانت هذه الأكوام الخشبية الصغيرة مبنية من صفوف مترابطة جداً، بحيث إنه، من كوخ إلى آخر، كان يمكن تمييز دقيق لأدنى كلمة—حتى أدنى نفس. وحينما كانت تُغازل «جاكوب»—أذكاء، كان هذا المكان هو الوحيد الممنوح لهما—، كانت تظل صامته بشكل كلي. كان يحسن بأنها متضايقة بسبب نقص

«فصل من رواية للكاتب التشيكي الذي رغم أهميته الكبيرة لم تترجم أعماله إلى اللغة العربية»

* كاتب ومترجم من المغرب يقيم في باريس

النَّيَّاسَ، لِأَنَّ الْحَيَاةَ تَمْنَحُنَا، دَائِمًا، فُرْصَةً تَرَكْ أَثَرًا، عِبْرَ هَذِهِ الْحَرَكَةِ أَوْ تِلْكَ مِنْ حَرَكَاتِنَا، فُرْصَةً لِلْعَمَلِ، وَكَذَلِكَ التَّعَالَى وَالسَّمَوُ عَلَى التَّقَاةِ الظَّاهِرَةِ الْبَادِيَةِ لِلْوُجُودِ الْبَشَرِيِّ. وَيَقُولُ لَهَا إِنَّ هَذِهِ الْفُرْصَةَ الْمُنَاسِبَةَ يُمْكِنُ أَنْ تَحْصَلَ فِي أَبْهَةِ لَحْظَةٍ، وَهِيَ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ تَمُرُّ دُونَ أَنْ تَتَوَّعَّظَ لَهَا، لِأَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يَتَعَلَّقَ الْأَمْرُ بِقَرَارٍ مُتَوَاصِعٍ وَسِطِيٍّ كَمَا يُمْكِنُ أَنْ يَتَعَلَّقَ بِحَرَكَةٍ وَمِضٍ. يُمْكِنُ أَنْ يَتَعَلَّقَ الْأَمْرُ بِحَيَاةِ امْرَأَةٍ، بِحَيَاةِ شَجَرَةٍ، وَبِالتَّخْفِيفِ مِنْ مَعَانَاةٍ، وَهَذِهِ الْمَعَانَاةُ يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ مَعَانَاةَ شَخْصٍ مَا، أَوْ عَصْفُورٍ، أَوْ الْمَاءِ، أَوْ الْهَوَاءِ

وَحِينَمَا بَلَغْتَ «مَارِي» الْخَامِسَةَ عَشْرَةَ مِنْ عُمْرِهَا، تَعَرَّضَ جَدُّهَا لِثَلَاثَةِ لَيْلِيَةٍ أَنْتَهَتْ بِشَلٍّ سَاقِيَةٍ. فَكَانَ يَتَحَرَّكُ فِي الْمَنْزِلِ بِاسْتِخْدَامِ عُكَّازَتَيْنِ، وَلَكِنَّهُ كَانَ يَرْفُضُ أَيَّ مُسَاعَدَةٍ. كَانَ يَجْلِسُ عَلَى الْمَتَكِّ الْكَبِيرِ وَيَبْدَأُ فِي قِصَصِ حِكَايَاتٍ بِصَوْتٍ خَفِيفٍ وَضَعِيفٍ بَعْدَ عِدَّةِ أَسَابِيعٍ تَعَرَّضَ لِثَلَاثَةِ لَيْلِيَةٍ جَدِيدَةٍ، أَوْهَنْتُ مِنْ عَزِيمَتِهِ وَمَنْعَتْهُ، بِشَكْلِ نَهَائِيٍّ، مِنَ الْكَلَامِ. وَحِينَمَا كَانَتْ تَأْتِي لِزِيَارَتِهِ فِي الْمَسْتَشْفَى، كَانَ يَعْرِفُ عَلَيْهَا، دُونَ أَدْنَى شَكٍّ، وَلَكِنْ شَفَقْنِيهِ كَانَتْ عَاجِزَتَيْنِ عَنِ الْإِبْتِسَامِ، كَانَتْ تَحْضِيهِ وَتَقْبِلُهُ، وَتَقْرُقُ فِي الْبُكَاءِ، لَمَّاذَا يَتَوَجَّعُ أَنْ يَنْتَهِي الْأَمْرُ إِلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ مِنَ الْمَعَانَاةِ، الَّتِي لَا يُمْكِنُ لِأَحَدٍ أَنْ يَخَفِّفَ مِنْهَا، حَتَّى وَلَوْ كَانَ الشَّخْصُ الَّذِي يَتَعَرَّضُ لِلْمَوْتِ هُوَ مِنْ نَحْبِ أَكْثَرِ فِي هَذَا الْعَالَمِ؟ حِينَ التَّقَبُّ بِ«جَاكُوب»، كَانَ قَدْ مَرَّ مِنْ طَوِيلٍ عَلَى وَفَاةِ جَدِّهَا، وَلَكِنَّهُ بَدَأَ لَهَا أَنَّ الْفُرْصَةَ الَّتِي كَانَ جَدُّهَا يَتَحَدَّثُ عَنْهَا، هِيَ الَّتِي تَحْقِيقُ أُخِيرًا شَيْءًا مَا سَيَتَغَيَّرُ فِي حَيَوَاتِهِمَا، وَسَيَتَوَلَّفُ حَيَوَاتُهُمَا عَنْ أَنْ تَكُونَ سَخَافَةً وَابْتِدَالًا، وَمُتَوَالِيَةً جَنُونِيَّةً وَجَارِفَةً مِنَ الْأَشْيَاءِ الْيَوْمِيَّةِ وَالْعَابَرَةِ. وَلَكِنْ، لَا شَيْءَ مِنْ هَذَا حَدَثَ

بَعْدَ سِنَوَاتٍ عَدِيدَةٍ مِنَ الْحَيَاةِ الْمُشْتَرَكَةِ، اسْتَطَاعَا، أُخِيرًا، امْتِلَاقَ شَقَّةٍ لِهَمَا. وَكَانَتْ هَذِهِ الشَّقَّةُ تَوْجِدُ فِي الطَّبَقِ السَّابِعِ مِنْ بَرْجٍ مَصْنُوعٍ سَلَفًا، وَيَضُمُّ ثَلَاثَةَ عَشْرِ طَبَاقًا، وَكَانَتْ النَوَافِذُ تَنْفَتِّحُ عَلَى أَسْوَارِ خُرَاسَانِيَّةٍ مَحْرُومَةٍ مِنْ أَيِّ جَمَالٍ وَرُؤْفَةٍ. وَلَمْ يَكُنْ يَوْجِدُ عَشْبَ (أَرْضِ خُضْرَاءَ) تَفْصِلُ بَيْنَ الْعِمَارَاتِ، وَلَكِنْ فُضَاءَاتٌ مَعْبَأَةٌ بِتَرَابٍ مَكْسُوسٍ، وَيَأْوُلُوحٍ وَبِجَارَةٍ. وَلَمْ يَكُنْ يَبْعَدُ هَذَا السُّكْنُ عَنْ مَكَانٍ عَمَلِيٍّ، دَارِ حَضَانَةٍ، سِوَى بَضْعِ دَقَائِقٍ مَشِيًّا، وَكَانَتْ «مَارِي» تَقْضِي حَيَاتَهَا فِي هَذَا الْفَرَزِ الْأَمَكْتَلِ فَتَقَرَّرَتْ تَأْتِيَتِ الْمَنْزِلِ بِأَقْصَى دَرَجَةٍ مِنَ الْبَسَاطَةِ الْمُمْكِنَةِ، وَيَوْضِعُ بَاقَاتِ مِنَ الزُّهُورِ الطَّرِيقَةَ مَكَانَ الْأَمَكَةِ الْفَارِغَةِ مِنَ الْأَثَانِ. وَكَانَتْ تَهْتَمُّ، بِكَثِيرٍ مِنَ الْعَنَاءِ، بِزَوْجِهَا وَيَابَنِهَا، حَتَّى وَلَوْ اقْتَضَى الْأَمْرُ أَنْ تَنْزِعَ هَذَا مِنَ الْوَقْتِ الْمَخْصُصِ لَهَا، كَانَتْ تَطْبِخُ كُلَّ يَوْمٍ، وَفِي أَيَّامِ الْأَحَادِ، كَانَتْ تَخْزِنُ الْبُزْنَ وَالْقَطَانِزَ وَالْكَمَكَاتِ، وَكَذَلِكَ الْبُرُوشَةَ، كَمَا كَانَتْ تَفْعَلُ نِسَاءَ أَيَّامِ زَمَانٍ وَكَانَ زَوْجُهَا يَجِدُ الْأَمْرَ طَبِيعِيًّا، وَلَا يَظْهَرُ أَدْنَى قَبُولٍ أَوْ رَفْضٍ.

«مَاتِس»، الَّذِي تَرَكَّتْهُ، هِيَ بِدَوْرِهَا، بَيْنَ دِيْنِ أَجْنَبِيَّةَيْنِ، وَهِيَ تَعْلَمُ أَنَّهُ يَفْضَلُ، بِشَكْلٍ كَبِيرٍ، أَنْ يَنْظُرَ مَعَهَا.

وَهِيَ نَفْسُهَا، لَمْ يَكُنْ لَهَا اتِّصَالٌ مَعَ وَلَدَيْهَا، إِلَّا نَادِرًا، فِي طِفْلُولَتِهَا. فَأَمَّا هِيَ، وَهِيَ صَحْفِيَّةٌ رَدِيئَةٌ تَشْتَغِلُ مِنْ صَحْفِيَّةٍ رَدِيئَةٍ، كَانَتْ تَقْضِي الْقِسْمَ الْكَبِيرَ مِنْ وَقْتِهَا فِي مِهْمَاتٍ صَحْفِيَّةٍ. أَمَّا أَبُوهَا، وَهُوَ مَدْمَنٌ خَمْرٍ وَمَقَامِرٌ، فَقَدْ هَجَرَ عَثْرَ الزَّوْجِيَّةِ بَعْدَ وَلادَتِهَا. وَلَمْ تَكُنْ تَرَاهُ سِوَى مَرَاتٍ قَلِيلَةٍ فِي السَّنَةِ. وَقَدْ نَشَأَتْ فِي كَيْفِ جَدَّتِهَا مِنْ أَمْهَاءَ، الَّتِي كَانَتْ تَعِيشُ لَوَحْدِهَا، وَالَّتِي سَتَزَوِّجُ، مِنْ جَدِيدٍ، حِينَمَا سَتُطْلَعُ «مَارِي» الْعَاشِرَةَ مِنْ عُمْرِهَا، فَكَانَ الزَّوْجُ الْجَدِيدُ، وَيَا لِرُغْمِ مِنْ سَنَةِ السَّنِيَّةِ، رَجُلًا قَوِيًّا وَنَشِيطًا، وَمِنْ عَادَتِهِ أَنَّهُ كَانَ ثَرَارًا، وَعَالِي الصَّوْتِ. كَانَ فِي الْبَدَايَةِ يَتَوَّعَّظُ خَوْفَ «مَارِي»، وَيَجْرِدُ اسْتِقْرَارَهُ فِي الْبَيْتِ، بِدَأْ فِي تَرْبِيَةِ قَاعَةِ الْاسْتِقْبَالِ، الْمَكَانِ الَّذِي كَانَتْ تَفْضَلُهُ، حَسَبَ ذَانِقَتِهِ، مُفَرِّغًا مِصْرَافِيكَ الْكُتُبِ، وَمُغَطِّيًا الْجِدْرَانِ بِطَافِرَاتِ زُجَاجِيَّةٍ مِنَ الْفَرَاشَاتِ، وَمِنْ الْمَشَاهِدِ وَالصُّوَرِ الرُّومَانِسِيَّةِ الْمُرْسُومَةِ بِالزَّيْتِ، وَبِكَثِيرٍ مِنَ الدَّمِيِّ وَالْكَرَاكِيْزِ الْقَدِيمَةِ قَلَمٌ تَعُدُّ الْغُرْفَةَ نَشِيطَةً، فِي شَيْءٍ مَا كَانَتْ تَعْرِفُهُ فِي السَّابِقِ، وَكَانَتْ كُلُّ مَرَّةٍ تَجْلِسُ فِيهَا فِي الْغُرْفَةِ، تَحْسُ نَفْسَهَا مَحْبُطَةً، وَعَلَى حَذَرٍ، كَمَا لَوْ أَنَّهَا تَتَوَقَّعُ مَفْاجِئًا غَيْرَ سَارَةٍ.

هَذَا الْجِدُّ، عِزَّ الْمَصَاهِرَةِ، لَمْ يَتَأَخَّرْ فِي الْإِحْسَاسِ بِالْإِعْجَابِ بِهَا، بَلْ إِنَّهُ كَانَ يَبْدُو مَرَحًا حِينَمَا تَكُونُ حَاضِرَةً مَعَهُ. كَانَ يَمِشُّ الْحَدِيثَ مَعَهَا، وَيَسْأَلُهَا عَمَّا فَعَلَتْهُ فِي يَوْمِهَا، وَيَعْبِئُهَا الْإِسْطِطَاعَ بِأَنَّ هَذِهِ الثَّرَثَاتِ الطِّفْلِيَّةَ تَهْمُ حَقِيقَةً لَقَدْ كَانَ فِي مَاضِيهِ، وَهُوَ مَاضٍ قَصِيٍّ، بِشَكْلِ مَذْهَبٍ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهَا، مَدْرَسًا لِمَادَةِ التَّارِيخِ الطَّبِيعِيِّ غَيْرَ أَنَّ الْفَتْرَةَ كَانَتْ قَصِيرَةً، أَيُّ ثَلَاثِ سِنَوَاتٍ بَعْدَ الْحَرْبِ، قَتَمَ تَسْرِيعَهُ، بِسَبَبِ خَطئه السِّيَاسِيِّ، فَطَلَفَ يَكْسِبُ قُوَّةَ يَوْمِهِ عِبْرَ كُلِّ الْوَسَائِلِ الْمُمْكِنَةِ - وَانْتَهَى بِهِ الْمَطَافُ إِلَى أَنْ يَصْبِيحَ حَارِسًا فِي مِتْحَفٍ. قَالَ، وَهُوَ يَنْفَجِرُ ضَاحِكًا، كَمَا لَوْ أَنَّ الْفَرَحَ خَالَهُ مَفْاجِئًا سَعِيدَةً: «لَقَدْ انْتَهَى بِي الْمَطَافُ حَيْثُ بَدَأْتُ، فِي مَجْمُوعَاتِ التَّارِيخِ الطَّبِيعِيِّ». وَكَانَ كُلُّ مَا يَحْكِيهِ يَدُورُ حَوْلَ قِصَصٍ أَوْ لَقَاءَاتٍ غَرِيبَةٍ وَسَاخِرَةٍ، أَوْ غَلْطَاتٍ حَكِيمَةٍ كَانَتْ، فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ تَجِدُ صَعُوبَةً فِي فَهْمِهَا وَإِدْرَاكِهَا، وَلَكِنْ بَعْضُ الْجَمَلِ وَبَعْضُ الصُّوَرِ، كَانَتْ تَنْحَفِرُ فِي ذَاكِرَتِهَا. فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ، كَانَا يَجُولَانِ مَعًا، كَانَتْ تَرَاهُ وَهُوَ يَسْتَشْفِقُ مِلْذَاتِ رَوَائِعِ، تَكُونُ هِيَ بِالْكَادِ قَدْ لَاحِظَتْهَا: أَوْ حِينَ يَرِيهَا عِلَامَاتٍ طَبِيعِيَّةٍ عَلَى حَجَرَةٍ، لَا تَرَاهَا هِيَ. عَوْدَهَا عَلَى إِصْاخَةِ السَّمْعِ إِلَى أَصْوَاتٍ غَيْرِ مَسْمُوعَةٍ فِي الْغَابَةِ، وَحِينَ هَبُوطِ اللَّيْلِ، يَأْخُذُهَا بِرَفْعِ عَيْنَيْهَا إِلَى السَّمَاءِ: «إِنَّ تَأَمُّلَ النُّجُومِ تَرْفَعُ الْعُمُودِيَّاتِ، وَتَشْدُدُ الْعَزَمَ فِي اللَّحْظَاتِ الصَّعْبَةِ، لِأَنَّهُ حِينَمَا كُلُّ شَيْءٍ، مِنْ شَقَاءٍ وَمِنْ مَشَاكِسَاتٍ وَمِنْ حَزَنٍ، يَأْخُذُ مَكَانَهُ الْحَقِيقِيُّ» كَانَ يَعْطَلُهَا بِأَنَّهُ مَهْمَا حَدَثَ يَجِبُ أَنْ نَسْقُطَ فِي

نَهَرُ لَمْ يَكُنْ، سَوَى فِي النَّادِرِ، مُصَرِّحاً عَنْ أَفْكَارِهِ، لَيْسَ لِأَنَّهُ لَا يَجِبُ زَوْجَتَهُ، وَلَكِنَّهُ كَانَ مُقْتَبِعاً بِأَنْ أَيْ زَوْجٍ يَجِبُ أَنْ يَظَلَّ مُحْتَفِظاً وَعَائِلاً لَزَوْجَتِهِ.

هَكَذَا كَانَتْ جَالُ حَيَاتِهِمَا، خِلَالَ سِنَوَاتٍ عَدِيدَةٍ، وَبِالنِّسْبَةِ لَهَا، كَانَتْ الْحَيَاةُ هَادئةً، وَرَبَّيَّةً وَانْفِرَادِيَّةً. وَلَمْ تَكُنْ تَعْرِفُ جِيرَانَهَا بِالرَّغْمِ مِنْ أَنْ مَعْظَمُهُمْ كَانُوا، فِي مِثْلِ عَمْرِهَا، سِرَاطِيلٌ وَمِعَاطِفُ «جِينز»، وَالْأَلْبِسَةُ الرِّيَاضِيَّةُ الْفُوقَانِيَّةُ، وَشَعْرٌ مَصْبُوغٌ، وَنَفْسٌ مُزَيَّنَاتُ الرِّوَاقِ وَنَفْسٌ الْمَاكِهَاجِ، وَنَفْسٌ التَّحْيِيَاتِ وَالسَّلَامُ الْمُلَقَّاةُ سَاعَةُ الْإِتِّقَاءِ وَنَفْسُ الرِّثَّةِ. التَّقَاءُ كُلِّ النَّاسِ وَكُلِّ الْأَشْيَاءِ فِي نَفْسِ الْإِتِّسَاقِ وَالتَّجَانُسِ. وَحَدَّهُ الرَّجُلُ الْعَجُوزُ الَّذِي يَسْكُنُ فِي الطَّابِقِ الْأَسْفَلِ، يَخْتَلِفُ عَنِ الْآخَرِينَ، لَا مِنْ حَيْثُ الْعُمُورُ لَا مِنْ حَيْثُ الْمَظْهَرُ: كَانَ يَتَخَشَّى بِالْاعْتِمَادِ عَلَى عَكَازَيْنِ. كَانَا يَلْتَقِيَانِ، أحياناً، أَمَامَ الْمَصْعَدِ، فِي مَدْخَلِ الْعِمَارَةِ، فَكَانَتْ تَمْسُكُ، بِدَبَابِ الْمَصْعَدِ، بَيْنَمَا هُوَ يَتَقَدَّمُ، بِصُعُوبَةٍ. وَلَمْ يَكُنْ الرَّجُلُ الْعَجُوزُ يَتَوَقَّفُ عَنْ تَسْلِيْطِ عَيْنَيْهِ عَلَيْهَا، طَوَالَ فِتْرَةٍ صَعُودِ الْمَصْعَدِ. وَكَانَتْ تَعْتَقِدُ، خِلَالَ مَرَّاتٍ عَدِيدَةٍ، أَنَّهُ عَلَى وَشَكِّ التَّصْرِيحِ بِشَيْءٍ، وَلَكِنَّهُ كَانَ يَغْيَرُ رَأْيَهُ، فِيمَا يَبْدُو، قَبْلَ أَنْ يَفْتَحَ فَمَهُ. أَوْ أَنَّهُ، رُبَّمَا، كَانَ يَكْتَشِفُ أَنَّهُ لَا يَمْلِكُ الْوَقْتُ الْكَافِيَ لِقَوْلِ كُلِّ شَيْءٍ قَبْلَ أَنْ يَتَوَقَّفَ الْمَصْعَدُ أَمَامَ طَابَقِهِ. التَّقْنَةُ، ذَاتَ يَوْمٍ، وَهُوَ مَجْمُوعٌ بِعَلْبَةٍ كَبِيرَةٍ، وَحِينَ تَوَقَّفَ الْمَصْعَدُ فِي الطَّابِقِ السَّادِسِ، سَاعَدَتْهُ عَلَى حَمْلِ هَذِهِ الْعَلْبَةِ إِلَى بَابِ شَقَّتِهِ. وَحِينَ فُتِحَ بَابُ مَنْزِلِهِ، تَلَقَّتْ عَلَى وَجْهِهَا فُوحَةً رَوَائِحَ، غَضْبِيَّةً وَكِيمَاوِيَّةً فِي آنٍ. وَمِنْ الدَّخْلِ، كَانَتْ تَنْهَضُ أَصْوَابُ بِهَاءٍ، الْعَجُوزُ مِنَ الشُّكْرِ. فَاسْرَعَتْ الْمَرْأَةُ فِي الْإِنْصِرَافِ. وَحِينَ أَغْلَقَتْ الْبَابَ وَرَاءَهَا، قَرَأَتْ عَلَيْهَا اسْمَهُ، فَفَكَّرَتْ، بِشَكْلِ مَفَاجِئِهِ، بِأَنَّهُ كَانَ جَمِيلاً جِداً فِي رِيحَانِ شَبَابِهِ: فَكُلُّ شَيْءٍ عَلَيْهِ يَدُلُّ عَلَى الْقُوَّةِ، وَخُصُوصاً بِدَاهٍ، وَغَفَقٌ وَمِعْطَفٌ. شَعْرُ رَأْسِهِ، الْأَبْيَضُ مَعْظَمُهُ، كَانَ مَا زَالَ كَثِيفاً. فَمَاذَا حَدَثَ لَهُ حَتَّى وَجَدَ نَفْسَهُ هَكَذَا يَتَمَسَّكُ بِالْاعْتِمَادِ عَلَى عَكَازَيْنِ؟ ثُمَّ تَوَقَّفَتْ عَنِ التَّفَكُّورِ فِي الرَّجُلِ الْعَجُوزِ.

وَفِي الْيَوْمِ التَّالِي، التَّقْنَةُ أَمَامَ الْعِمَارَةِ، حِينَ عَادَتْ مِنَ الْعَمَلِ. أَلْقَى عَلَيْهَا التَّحِيَّةَ، فَابْتَسَمَتْ لَهُ. التَّقْنَةُ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ فِي هَذَا الْأُسْبُوعِ: إِنَّهَا مُصَادَفَةٌ غَرِيبَةٌ. هَذَا إِذَا امْتَكَنَ الْحَدِيثُ عَنْ مُصَادَفَةٍ. فِي الْمَرَّةِ الثَّالِثَةِ، كَانَ يَحْمِلُ بَاقَةَ مِنَ الْوُرُودِ، وَحِينَ خَرَجَ مِنَ الْمَصْعَدِ، أَعْطَاهَا الْبَاقَةَ.

قَالَتْ مُحْتَجَّةً

- وَلَكِنَّكَ، اسْتَرْثَيْتَهَا، بِالتَّأَكُّدِ، لِنَفْسِكَ

قَالَ، وَهُوَ يَخْرُجُ مِنَ الْمَصْعَدِ بِشَيْءٍ مِنَ الْعَرَجِ:

- رُبَّمَا، اسْتَرْثَيْتَهَا لِنَفْسِي.

مَلَأَهَا عَبِيقُ الْوُرُودِ بِإِنْتِظَارِ غَامِضٍ وَمُلْتَجِسٍ. وَحِينَ كَانَتْ

بَصَدَدٍ وَضَعَهَا فِي مِزْهَرِيَّةٍ، طَفِقَتْ تَبْتَسِمُ مِنْ عَوَاطِفِهَا وَمَشَاعِرِهَا الْخَاصَةِ.

هِيَأَتُ كَتِيبَاتٌ فَالْكِيَّةُ، فِي نَهَايَةِ هَذَا الْأُسْبُوعِ، وَوَضَعَتْ يَدَهَا مِثْنَهَا، جَانِباً مِنْ أُجْلِيهِ، فِي عُلْبَةِ شُوكُولَاتِهِ فَارَقَةً قَامَتْ بِتَعَبْتِهَا فِي وَرَقٍ حَرِيرِيٍّ.

كَانَ الرَّجُلُ الْعَجُوزُ يَسْكُنُ فِي غُرْفَةٍ وَاحِدَةٍ، تَحِيلُ إِلَى وَرَشَةٍ صَانِعٍ أَوْ رَسَامٍ. وَبِالْقُرْبِ مِنَ الْمَحْرَفَةِ (طَاوِلَةِ الْجِرْفِي)، كَانَتْ تَوْجِدُ مَعْصَرَةً خَشَبِيَّةً، وَمِقْلَقَةً (الَّتِي لَقَطْعُ الْوَرَقِ فِي الْمِطَابَعِ) أَحَدَتْ نَصْلَهُ الْمَرْفُوعُ انْتِبَاضاً غَامِضاً فِي صَدْرِهَا. وَعَلَى طَوْلِ الْعِطْيَانِ تَوْجِدُ كِتَابٍ وَأَوْرَاقٍ مَكْنُوسَةٍ بِشَكْلِ سَيْفٍ: هَذَا بَيْنَمَا تَخْتَفِي الرُّفُوفُ وَالْمَقَاعِدُ، أَيْضاً، بِسَبَبِ أَكْوَامٍ مِنْ أَشْيَاءٍ مُخْتَلَفَةٍ. كَانَ الْهَيُؤُنُ نَائِماً عَلَى الْأُرِيكَةِ، فِي جُوفِ كُومَةٍ مِنَ الثَّهَابِ مُلَقَّاةً هُنَاكَ. لَاحِظَتْ أَنْ ثَمَّةً، عَلَى الْجِدَارِ، لُوحَاتٍ وَصُوراً زَيْتِيَّةً مِنْ دُونِ إِطَارَاتٍ، ذَاتَ مَوَاضِعٍ رُومَانِيَّةٍ تَجَاوَزَتْهَا الْمَوْضِعُ، وَمَوَاضِعُ أُخْرَى غَيْرَ مُنْتَظَرَةٍ، (الَّتِي كَانَ الطَّلَاءُ لَمَّا يَزِلُّ طَرِيقاً. وَفَقَطْهُ، لَاحِظَتْ الْحَامِلُ) حَامِلٍ مِنَ الْخَشَبِ يَرْتَكِزُ عَلَى قَائِمٍ خَلْفِي يَوْضَعُ عَلَيْهِ الْوَلُوحَ الَّذِي يَرْسُمُ عَلَيْهِ (الرَّسَامُ)، يَطْلُوهُ بِوَرْتَرِيهِ امْرَأَةً غَيْرَ مُكْتَمِلَةٍ. نَظَرَتْ، بِذَهُولٍ إِلَى الْوَجْهِ فِي رَسْمِهِ التَّضْخِيمِي: لَقَدْ كَانَ وَجْهَهَا، مِنْ دُونِ شَكٍّ.

قَالَ صَوْتُهُ الْغَمِيقُ خَلْفَ ظَهْرِهَا: «لَمْ تَعْلَمْ، أَبَدًا، الرَّسْمَ». وَضَعَّ الْعَلْبَةَ الَّتِي أَحْضَرَتْهَا لَهُ لِلْوَقْدِ عَلَى الطَّاوِلَةِ، دُونَ أَنْ يَفْتَحَهَا، وَطَفِقَ، فِي حَرَكَةٍ مُسْتَعِجِلَةٍ، يَخْلُصُ أَمَدَ الْكُرَاسِيِّ مِمَّا وَضَعَ عَلَيْهِ. «لَقَدْ قَضَيْتُ عَمْرِي فِي تَجْلِيدِ الْكُتُبِ. إِذَا، فَالرَّسْمُ مَسْأَلَةٌ جَدِيدَةٌ بِالنِّسْبَةِ لِي. لَقَدْ صَنَعْتَنِي مَظْهَرًا الْخَارِجِي، وَجَمَالِي الذَّهِيلُ جِداً. وَمَعَ الْأَسَفِ، لَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَطْلِعَ كُلَّ هَذَا... إِنْ شِئْنَا مَا، فَهِيَ، يَذْكُرُنِي بِأَجْدَادِي السَّلَافِيِّينَ». كَانَ الْكُرْسِيُّ قَدْ تَحَرَّرَ مِنَ الْأَشْيَاءِ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِ، وَلَكِنَّهُ لَمْ تَكُنْ تَوَدُّ الْجُلُوسَ. اعْتَذَرَتْ عَلَى مَجِيئِهَا الْمَفَاجِئِ، وَغَادَرَتْهُ بِسُرْعَةٍ.

حِينَ عَوْدَتِهَا إِلَى بَيْتِهَا، أَسْرَعَتْ إِلَى الْمَرْأَةِ وَنَظَرَتْ إِلَى وَجْهِهَا طَوِيلًا، ثُمَّ اكْتَشَفَتْ، بِأَنْ عَيْنَيْهَا، فِي الْوَاقِعِ، أَقْلَ سِجَةٍ مِمَّا هُنَا عَلَيْهَا مِنَ الْوَلُوحَةِ. حَاوَلَتْ فَتَحْهَآ، أَكْثَرَ فَاكْثَرَ، وَابْتَسَمَتْ لِانْعِكَاسِ صُورَتِهَا.

فِي الْيَوْمِ التَّالِي، ذَهَبَتْ، كَمَا الْعَادَةُ، لِإِحْضَارِ ابْنَتِهَا مِنْ دَارِ الْحَضَانَةِ، فِي بَدَايَةِ الظُّهْرِ. ثَرُثُ «مَاتُوس» دُونَمَا انْقِطَاعٌ. لَقَدْ كَانَتْ مَعْتَوِدَةً عَلَى عَشَقِ أَصَابِيغِهِ وَعَلَى أَعْمَالِهِ الصِّبْيَانِيَّةِ وَعَلَى خِيَالِهِ، وَتَجَارِيهِهِ الْمَعِيشِيَّةِ، وَلَكِنَّهَا، فِي هَذَا الْيَوْمِ، كَانَتْ تَجِدُ صُعُوبَةً فِي إِصْغَاءِ السَّمْعِ لَهُ. وَحِينَ لَمَحَتْ، مِنْ بَعِيدٍ، الْمَجْلَدَ الْعَجُوزَ الَّذِي كَانَ يَنْتَظِرُهَا أَمَامَ الْعِمَارَةِ، قَادَتْ إِبْنَتَهَا إِلَى حَوْضِ الْقُرْبِ لِجَلْبِهَا، كَيْ يَسْتَسْقِيَ لَهَا الْمَوَدَّةَ، لِيُودِعَهَا إِلَى الْمَنْزِلِ. حَيَّاهَا، وَبَعِثَهَا إِلَى الْمَصْعَدِ وَهُوَ يَجْرُ قَلِيلاً وَبِمَجْرَدِ مَا أَنْ تَحْرَكَ الْمَصْعَدُ بِهَذِهِ، حَتَّى قَالَ لَهَا: «لَقَدْ نَظَّمْتُ الْغُرْفَةَ الْيَوْمَ،

فهل تريد أن تبقى معي بعض اللحظات؟»

لقد كان البورتريه المخصص لها مغطى بنوب أبيض، وهذه المرة لم تخفف الكراسي والكتب تحت أكوام من أشياء مختلفة وغير متجانسة.

أي ضرر في زيارة رجل عجوز ذي عاهة، ويعاني من عزلة، بشكل ظاهري؟ جلست بالقرب من النافذة، كي يتسنى لها إلقاء النظر على حوض التراب، وكذلك لتخفي حرجها. اعتذرت عن قبول المشروب المرطب الذي منحه لها.

وضع المجلد العجوز عكازيه، جانبا، وجلس بصعوبة. وخلال لحظة من الزمن، نظر إليها بحدة، دون أن يقول شيئا، ثم بدأ طرح الأسئلة عليها. هل كانت سعيدة؟ وكيف قضت طفولتها؟ وهل اختارت المهنة التي تقوم بها لأنها تحب رفقة الأطفال؟ ومن جهة، فهو يعتبر أن الذين يهتمون بالأطفال، إنما يؤدون مهمة نبيلة.

كان يتحدث بشيء من التفخيم، ولكن الذي أثار إعجابها، بشكل أكبر، هو الاهتمام الذي يوليه لمجبتها. أحسّت، فجأة، بأن مناهما من الحميمة بنشأ بينهما، ذعرت من هذا الجو، فاعتذرت عن مغادرتها المبكرة، وأسعدت للبهت عن إبتها.

إعتادت أن تأتي لزيارة المجلد العجوز، من وقت لآخر، ولإحضار الحلويات التي تعدّها بنفسها. وكان هو، من جانبها، يمنحها كتباً أو أشرطة، كانت تقرأ الكتب، التي لم تكن تعني لها كبير شيء، لأن مواضيعها كانت بعيدة جدا عن قراءاتها المعتادة. ولم تكن تلبث سوى دقائق في بيت المجلد، ولكن هذه الفواصل الزمنية القصيرة كانت تحتل في كثير من الأحيان، وشيئا فشيئا، عقلها.

ومن الآن فصاعداً، كانت تعرف، تقريبا، كل ما يتوجب معرفته عن حياته، حسب رواية المعنى نفسه. لقد استقر في الشقة حين وصوله إلى القرية، حيث كانت أخته ما تزال على قيد الحياة. لقد كان عليه، في البداية، أن يرث أباه على رأس المزرعة العائلية، ولكنه، في الأيام الأخيرة للحرب، تمسّى على لغم أرضي، ففقد ساقه. وأوشك النزف أن يذهب بروحه. كان في العشرين من عمره، وبالنسبة له، فقد كانت حياته في حكم المنتهية. ولكن مع مرور الزمن، انتهى به الأمر إلى أن يترك أن يلبّته لا تفلح دونه كل الأبواب. أبواب المعرفة، مثلا، المغامرة الصوفية. ومن أجل هذا، لم يكن محتاجا إلا إلى تجميع قواف، وإلى الانفصال عن العالم الذي يحيط به، وإلى الانفصال عن أشواقه وأهوائه واضطراباته، كي يرقى إلى السعادة العليا، السعادة التي تحقق رؤية الإله. ولكن بابا واحدا ظل مغلقا إلى الأبد. فهو لا يستطيع أن يؤسس عائلة. مرت السنوات، وفقد شيئا مثيرا كل ألقابه، ومن الآن فصاعداً، كان يقضي كل أيامه في عزلة لا يكسرهما إلا مرة واحدة في السنة، خلال زيارته

الصيفية لأخته.

سألته.

«ولكن، كيف حدث أنك ما زلت هنا؟»

أجابها:

«أنت تعرفين جيدا، لماذا.»

كان يأتيها الإنطباع، أحيانا، بأنه يبالغ في الحديث عن الطمانينة وعن السعادة التي توصّل إليها: وأن هذه السكينة التي يتحدث عنها كثيرا، تخفي، في الواقع، عدم رضا عميق، وتخفي ندوب جروح قديمة. في بعض اللحظات الأخرى كانت تحس بالأرتباك والحيرة من تصريحاته. ولم تكن تفهم ولغة بديانة الأرثوذكسية، وبعبارات أجدادهم السلافيين، ولا لماذا يتهم اليهود بالتمسك على كل الأمم الأخرى. وعلى أي، فهي لم تكن تعرف أي يهودي، ولا الهنود، ولا انشعالاتهم، وكذلك فإن ممارسات وتصرفات السلافيين في الزمن الغابر، كانت بالنسبة لها غريبة بشكل كامل. ولكنها كانت تنصّت، باهتمام، إلى الرجل العجوز، كما لو شاءت، عبر اهتمامها، أن تعوض له عن كل السنوات التي لم يكن يوجد فيها شخص واحد ينصّت إليه.

في نهاية فصل الربيع اضطر زوجها إلى الغياب خلال أسبوع في «دواغ»، من أجل قضاء أعمال؛ فكانت كلما فكرت في هذا السفر، انتابها غصة تهيج، ولم تكن تعرف لماذا. وفي المساء التي تلا سفر «جاكوب»، انتظرت أن ينام إليها، ثم ارتدت أجمل ثيابها. جلست أمام البقرة وتأمّلت وجهها، طويلا، فقررت وضع كحول في قفصها، ولكن يديها كانتا ترتعشان بقوة دخلت إلى الغرفة التي كان ابنها نائما فيها. قبلت في جبهته، ثم خرجت على رزوس أصابع قدميها. في صحن الطابق، كانت تسمع أصوات التليفزيونات خلف كل أبواب الجيران، ولكنها حين طرقت عليه الباب، بدا لها أن هذا الصوت الحاد يجتاح طوابق

العمارة الثلاثة عشرة

أتى لغت الباب. وقال سائلا.

«هل حدث شيء ما؟»

طأطأت رأسها. وجلست على كرسيها المعتاد - أو على الأقل حينما تقبل الجلوس. أحضر المجلد العجوز قبينة خمر وكأسين

«هل لك الوقت الكافي هذا اليوم؟»

لاحظت وجود بورتريه جديد لها على الحائط، ولكنها صرفت

نظرها عنه.

«لقد سافر زوجك؟»

أشارت برأسها أن نعم.

قال مشتكا:

«يا لها من بلية، أن أكون عجوزا جدا، وزيادة على ذلك مفقدا

«أية أهمية في ذلك؟ الأساسي هو أنني أحب أن أكون معك.»

ولم تكن تعرف، كثيراً ما يتوجّب فعله، نهضت، واتجهت صوب الباب، ثم توقّفت، حائرة ومترددة، وسط الغرفة. «إن عليّ أن أنصرف، ألا تتفق معي في ذلك؟»
- «لا، بكل تأكيد»

لم تكن تنظر إليه. وكانت عدة أنسجة عنكبوت ضاربة إلى السواد تتدلى من السقف، وخلف الجدار كانت تسمع موسيقى. تحرك الرجل العجوز نحوها، وقيل عنقها. «لقد مرّ زمن طويل لم ألتق فيه أي امرأة. سنوات طويلة».

أحاطها بذراعيه. فدارها كل حرج، وكل تردّد، بصفة مفاجئة. توجهت نحو الأريكة، تجرّت من ثيابها وانتظرت منه أن يلتحق بها.

جاء، وجلس بجانبها، وهو يهمس ويؤسّس، ببطء، بأسماء آلهة سلافية، كل هذا وهو يداعب ويلامس لمسا لطيفاً جبهتها ووجنتيها وعنقها ونهديتها. فابقطت كلماته وحركاته في أعماقها رغبة عميقة. فتمتّعت بكلمات جاءتها إلى الذهن، على حين غرة، مثل طلاس، كما لو أن يقدّمون هذه الطلاس حمايتها، هي، وحماية هذا الرجل العجوز. وحين تمدّد، أخيراً، إلى جانبها، أحسّت كما لو أنها انتظرت هذه اللحظة طيلة حياتها، وشعرت بلذة جديدة، تصعد وتصعد، إلى حدّ لم تستطع معه السيطرة عليه. فأصدرت صرخة خليقة بأن تخرق الطوابق الثلاثة عشرة في العمار، وبأن تخرج من أسرتهم كل الجيران، سواء كانوا يظنون أم نوماً.

لامس الرجل العجوز جسدها لمسا خفيفاً بيديّ الخشنتين، فعمرتا تموجات لذة دون توقف قالت له هامة «أحبك، احبك» في هذه اللحظة تناهت إلى سمعها صرخة غريبة تشبه سحاً يخرق الجدار. إبنتها الذي كان يخنق.

فأسرعت إلى ساحة الطابق، نصف عارية. وحين فتحت الباب، استقبلها صمت مطلق فطلت جامدة، وهي تتخيل إبنتها، هنا، وهو ممدّد دون حياة، مخنق، في الوقت الذي كانت تفكر في أحوالها المذنبة.

ولكن «ماتوس» كان نائماً يتنفس منتظماً وفقط كانت إحدى الواسدات ساقطة على الأرض قالت «أو، يا حملي الدوب» «فجئت، وتحسست جبهته وخصلات شعره الخضلة سبب النوم. وأضافت: وهي توجه له الكلام «إن أمك لن تدرك وحيداً أبداً» وتمدّدت على بساط السرير، وأدبّت وسادة الطفل تحت رأسه، وأغلقت عينيها. وتحت جفنيها، كانت ترى بقعا حمراء وهي تتراقص، تنتفع ثم تنفّس، ثم، شيئاً شيئاً، تبدأ فراشة تصفيق جناحيها حولها، مشكلة مشاهد رومانسية. وأخيراً، انطفأ كل شيء، وانيق من الظلام الدامس وجه المجلد العجوز، وهو مغمر بالضياء، ويفضل سعادة مفاجئة اكتشفت

أن هذا الضوء نابع منها.
في مساء اليوم التالي، وبمجرد ما أن غفا إبنتها، حتى التحقت بالرجل العجوز، وقضت معه أطراف الليل، تقريباً. وعادت إلى بيتها في الصباح الباكر، واستلقت في موطن القدمين في أسفل سرير ابنها، وغمرها النوم بسرعة.

حين عاد «حاكوب» بعد أسبوع، وجدها جثة، كما لو أن الحمى افترسها. توجّهت قبلته، وبدا كما لو أنها لا تسمع ما يقوله لها. ثم أعلنت له أنها لم تعد تستطيع العيش معه، وحاولت أن تقسّر له ما حدث. فأُنصت إليها وهو مصعوق. وحين اكتشف، أخيراً، كل مناعة وخسة خيانتها الزوجية، صرخ في وجهها قائلاً إنها تثير اشمئزازه وتقرّضه. كان مثاهباً لشرها، ولكن الأمر بدأ له فيه كثير من التمثيل والسرحة. ووضع جثّة، فاكثى بأن بصق على الأرض وبأن خرج من الغرفة بصخب كبير. سمعته وهو يصرخ عليها، بكل تأكيد، من الغرفة المجاورة، ولكنه، ربما، يصرخ أيضاً على الشخص الذي يقطن في الطابق الأسفل: «مع شخص مقعد! سوف تمارس الحب مع عجوز ذي عاهة»
أنامت «ماري» ابنها. وخلال هنيهة، تردّت، وتساءلت حول ما إذا كان عليها أن تلتحق بزوجها، وحول ما إذا كان عليها أن تقهقه بأنه لوست لها النية في إلحاق أي أذى به. ثم تذكرت أن المجلد العجوز ينتظرها، يقينا، فخرجت من الشقة دون أن تثير أي ضجيج.

وحين عرف وشاع تصرّفها، كان الفضيحة الكبرى. إن مثل هذا الزواج غير المتكافئ، يتجاوز كل أنواع الزنا الأخرى؛ شككت مسعفة اجتماعية في قدرتها على تربية ابنها، ويعت بتقريه مفصل إلى رؤسائها، حيث تمت الإشارة إلى أن الأم كانت تركت إبنتها وحيداً في الشقة. فالتفت منها مدير حضانات الأطفال أن تبحث عن شغل آخر، في مكان لم يسمع عنها أحد.

في يوم الطلاق، رافقها المجلد العجوز إلى المحكمة. أسند عكازية، بعناية، على الحائط، وجلس في الصف الأخير.

كان القاضي رجلاً سميناً، ذا تعبير غلوف ومتسامح. وطول مهنته، ساهم في تفكيره من الزيجات، ولكنه، في المقابل، لم يتوان عن محاولة مصالحة الأزواج، ولكنها ظف محاولات دون نجاح عموماً. ولم يقصّر في هذا مع «ماري» آناء زواجها. قال لها: «يمكن أن تحدث أشياء غير منتظرة في حياة رجل وزوجته. فالأزواج يجدون أنفسهم في وضعيات لم يتوقعوها، فلا يستطيعون مواجهتها. فيتذبذون، حينها، قرارات متعجلة جداً، يتعمّن عليها في كثير من الأحيان. إذا فعلى الشريك (أو الشريكة)، إذا كان يحب بمصدق، أن يبرهن على التسامح وأن يمدّ يداً منقذة».

استدار القاضي صوب «ماري» وحثّها على التفكير فيما ستقدم عليه. فالأمر لا يتعلق، فقط، بشريكتها، الذي كشف، لحد اللحظة،

عن زوج نموذجي، ولكن، أيضاً، بمصالح ابنها. فلا شيء يُوَضِّعُ، أبداً، السعادة المنزلية. ويجب أن يخضع الطفل، في تربيته، لمجهود مشترك من والديه. علي أي، فهل فكرت في كونها تخاطر بفقدان ابنها عبر قرار من المحكمة، وأيضاً عبر حكم القلب، في حالة ما إذا قرر ابنها، حين وصوله سن البلوغ، إدانة قرارها؟ وأخيراً، وهذا ليس بالأمر الأقل أهمية، يجب عليها أن تفكر في شأنها: فبعد كل شيء، ألا تحب أن تعيش مع شخص على قدم المساواة، وقضاء حياة بأسرها معه، وليس فقط مجرد أسابيع قصيرة، من أجل مشاهدة ولادة ثمرة مجهوداتها المشتركة، والعيش معه حتى هذا العمر المتقدم، حيث نحتاج فيه إلى سنده ومساعدته أكثر مما احتجناؤه في شبابه. ألقى القاضي نظرة خاطفة على الكرسي الذي كان المشوق جالساً عليه، والذي يبدو أن القاضي أعلن موته القادم. ثم استدار نحو الزوج وسأله إن كان مستعداً أن يعاود الحياة المشتركة مع «ماري». بدأ أن «جاكوب» عاجز عن الكلام بسبب الانفعال الشديد، فاكثف بهز رأسه. رفع القاضي الجلسة كي يعطي للزوجين فرصة للتفكير والتأمل.

غادر الثلاثة قاعة المحكمة. تردد «جاكوب» خلال لحظات، ثم انطلق بخطى سريعة، دون أن ينبس بكلمة، ممتلئاً بالصحة والثقة في النفس، بينما كانت تتمشى صامتة، بجانب الرجل العجوز ذي العمامة.

حدث العجوز المجلد دون توقف، كما لو أن ثقل مسؤوليته برهقه فجأة. قال لها إنه من المؤكد أن الجلسة أوقعتها في كرب، وإن الخطر الذي يتهددها بفقدان حضانة ابنها، يجب أن يزعجها. لقد كان احتمالاً مستبعداً، ولكن إذا كانت ثمة أدنى مجازفة، فيجب عليها، على الخصوص، ألا تفكر فيه، وهو الذي ليس سوى رجل عجوز سوف يفادىها، ويخلصها من حضوره، ومن هذا الثقل الميت الذي يهدد بأن يكونه.

هزت رأسها. لا، لم تكن جلسة المحكمة قاسية على وجه الخصوص. فلم تحس نفسها ممتنية، ولم تفهم، بعد، أنها تجازف بفقدان ابنها.

أعاد الرجل العجوز، الذي كان معها، على مسامعها كلمات القاضي عن الموت وعن الذين يظنون وجدين. قال لها بأنه لا يشتر بنفسه الحق في مطالبتها بأن تربط مصيرها بمصيره، ويأنه لا يملك الحق باقتلاعها من عائلتها، كي يتركها، بعد ذلك، وحيدة في هذا العالم.

إستمعت إليه، مرعوبة. فكيف يمكن له أن يتحدث بهذا النوع من برودة دم، لو كان يحبها حقيقة؟ وكيف أمكن له أن يلقي المسؤولية على هذا الشيء نفسه الذي أنقذتهما من وجود عديم الجدوى، بشكل كامل؟

ومس جديد، طأطأت رأسها ثم افترقا، ودون أن تلقى ينظرها

في اتجاهه، أسرع تبحث عن ابنها. والأخ، بدأت كلمات القاضي تلج في إبداعها. وحين أسرع «مانوس» نحوها، حين خروجه من دار الحضانة، أخذت به، وضمته بين ذراعيها، وانجرت باكياً.

عند عودتها إلى البيت، قضت فترة تلهو، فيها، مع ابنها الصغير، نازلةً طعام العشاء، ووضعت على السرير. والله وحده يعرف أين ذهب زوجها، ولكنها، ولأول مرة منذ فترة طويلة، لم تنزل إلى الطابق الأسفل.

ذهبت إلى الحمام، لينظر إلى وجهها في المرآة. لقد هزلت خلال ثلاثة أسابيع، وبدا لها وجهها مقعراً، وعينها أكثر صيفراً وأكثر انغراساً من قبل، وقد اكتنفتها دوائر مرزقة كبرى وبداكنة.

عاد «جاكوب» قبل منتصف الليل. وبدا كما لو أنه تفاجأ من وجوبها، ولكنه مر أمامها في صمت. وكانت تفوح منه رائحة الجعة.

راحت للتمدد في غرفة النوم، التي كانت تتقاسمها، منذ فترة غير بعيدة، مع «جاكوب». ولم يعد أحد منهما يدخل إليها قط. لقد حذرهما القاضي من العزلة التي ستكون من نصيبها إذا ما قررت العيش مع رجل عجوز سيئو قلبها. كما لو أن الموت يأتي مع العمر، كما لو أن الموت، وحده يرغب في العزلة. كما لو أن بضعة شهور لا تزن أكثر من حياة بأكلها من دون حب نهضت، ليست ثوب البيت وفتحت باب الغرفة التي كان زوجها يستريح فيها، بهود، لم يكن ناماً. كان يدهن.

قالت: - «لا تأخذني مني». كانت تتحدث عن ابنها.

لم يكلف نفسه عناء إدارة رأسه.

فقالت: - «لا أعرف كيف حدث ما حدث، ولكننا كنا سعيدين».

بدا وكأن «جاكوب» انتابته حالة غثيان.

- «ساميجتي، فأنا لم أعرف كيف حدث هذا». ثم رأت أنه لن يفهم أبداً اختيارها، وأنه يستطيع، بصعوبة، أن يمنحها ما تريد. وبما أنها لم تتلق أي جواب، أدارت له ظهرها وانصرفت. توقفت أمام باب الطابق الأسفل، ولكنها لم تقرر الباب. ظلت واقفة، تنتظر، سمعت الصمت الآتي من الداخل. فلا شيء يربكه.

فهمت أنها، هي أيضاً، لا تتمنى إرباكه أكثر. عبتا يحاول الرجل أن يكون ذا عمامة، ولكنه، مع ذلك، يظل رجلاً، وليس أن يتهرّب من مسؤولياتها.

نزلت الطوابق الستة المتبقية على قدميها.

إن القدر يمنح كل واحد فرصة للبعث، وللسمو على فراغ وجوده عبر هذه الحركة أو تلك. ولكن ماذا يصير عليه حالنا، إذا ما فانت اللحظة؟ ماذا يمكن أن يحصل؟

إنكأت بعيا على جدار العمارة. رفعت عينيها إلى السماء، ولكن وميض النجوم كان يضعف في احمرار قناديل الأرصعة.

أن بدأت بعض القطع الزجاجية غير المصقولة تجرحه. كان ذلك مؤلماً، وأحياناً كان يحدث أن يكون الجرح كبيراً كفاية لإسالة دمه. لكن ذلك لم يثنه عن إزالة المزيد من التراب، فبين فترة وأخرى كان يجد قطعاً غاية في الجمال تكاد أن تعمي بصره. لكنه مع هذا بدأ في إدراك أنه لكي يحصل على قطعة جميلة كان لا بد أن يمر بالألم الذي يحز يديه بفعل القطع الحادة.

حين كان قد أزال كمية كبيرة من التراب بدأ يفكر فيما يفعله. ووجد أن العناء الذي يبذله في تحمل الآلام لا يتوازنه المتعة التي كانت تفاجئه بها القطع الملونة التي يحصل عليها أحياناً. كانت التلة مازالت عالية، وأدرك لحظتها أنه يجب أن ينتهي من هذه اللعبة التي بدأت تتعبه. لكن نظرة واحدة للعلو الذي هو فيه كانت تخيفه. لم يكن يستطيع أن يقفز ويتخلص من كل هذا، وتبينت له الحقيقة في أنه يكاد أن يكون مأسوراً ضمن نطاق هذه التلة وأنه لكي يصل إلى الأرض فإنه لا بد أن يزيل التراب الذي يقف عليه بأكمله. كان ذلك صعباً في البداية إذ إن وعيه بكونه مأسوراً كان يزيد من صعوبة المهمة التي كان عليه أن يؤديها. ومررت لحظات كاد أن يتوقف فيها عن إزالة التراب بيد أن قطعاً ملونة كانت تشده أحياناً للعمل. صحيح أنها لم تكن بجمال التي جمعها من قبل لكنها كانت أكثر انتظاماً وتناسقاً، وفي المقابل فإن القطع الحادة كانت أكثر تجريحاً وزادت عدد الندوب التي في يديه.

ويدأ يدرك شيئاً فشيئاً أنه في وضع خطير، وأن ثمة شيئاً لا بد أن يكون قادراً على تخليصه من كل هذا. كان هذا الأمل الذي راوده في إمكانية أن يوجد مخرج

انتبه فجأة على صوت طائر جميل كان قد مر بالقرب منه. كان الطائر يحوم قليلاً ثم يبتعد محدثاً جلجة بدت جلجية. حدق ملياً فيما حوله، لم يكن ثمة شيء في ذاكرته قد يذكره بالسبب الذي من أجله قد جاء إلى هذا المكان، ولم يكن يستطيع تكهن الوقت الذي صادف لحظة حضوره، لكن الأمر لم يبد أنذاك ذات أهمية. كانت كومة تراب عالية تنتصب مثل تلة وهو إنما جالس عليها. وحين حاول أن يمد يده لفحته نفحة هواء باردة ورطبة جعلته يشعر بانتشاء غريب يتخلل كيانه بأكمله. بدا العالم جميلاً وصافياً، فالسما كانت ممتدة حتى أعلى ما يستطيع أن يرى والأرض منبسطة فيما حول التلة وعلى نهاياتها بدت الأشجار منتصبة بألق مشكلة جسراً ممتداً بين الأرض والسما. حرك يديه أكثر والتقط حفنة من التراب وفجأة أن يجد قطعاً زجاجية ملونة. كانت القطع مختلفة الألوان ومتعددة الاحجام والأشكال.

لم يكن أي من المناظر الجميلة التي من حوله لتحمل ذات السحر الذي كانت تتألق به القطع الزجاجية. لقد كانت هذه تتناثر على التراب بشكل عشوائي وتلمع ببهاء ثم حين كان يمسك بها وكان الضوء يتخللها فإن الألوان كانت تنبثق منها مثل شلال وكان ذلك ينعكس على المكان بالحركة الفاتمة والتموجة للضوء. مد يده بعمق أكثر وحينها وجد أن ثمة قطعاً أكبر منسدة في التراب. قرر أن يجمع أكبر قدر منها لكنه في قرارة نفسه لم يكن يعي لماذا. كانت الألوان والقطع وربما السما والأرض تشده بجاذبية غريبة ورائعة.

أزاح كمية من التراب، وانتبه أن ما كان يجمعه من القطع كان يقل كلما أوغل في إزالة التراب. وحدث

* كاتب من سلطنة عمان

ما من مأزقه الذي هو فيه يدفعه للعمل بنشاط. وكان كلما أوغل في إزالة التراب بيديه أوغل في تفكيره عن المأزق الذي هو فيه وعن ذلك الشيء الذي لا بد أنه منقذه في النهاية. وفي اللحظات التي كان فيها يستريح قليلا أو يمسح فيها العرق الذي بدأ في التصبب كان يتذكر كيف كان سعيدا بالقطع الزجاجية الملونة في البداية وكان كذلك يفكر فيما عساه يمكن أن يجد مَخْبَأ في التراب بعد كل هذا. وكان تذكره وتفكيره كلاهما يتعبانه ويزيديان من قلقه.

ومع مرور الوقت كان أعياءه يكبر داخله ويداه تتأكلان بفعل الحفر والجروح. وكانت الشمس تغير من موضعها وتنصب بشكل أكثر استقامة. والعرق الذي بدأ في التصبب كان يذكره بالورطة التي كان عليه أن يجد لها مخرجاً. بيد أن التفكير لم يكن ليزيده إلا قلقاً ولذلك فقد قرر داخله أن يمضي في إزالة التراب. كان هذا بالطبع نوعاً من الخداع فهو كان متأكداً في داخله أنه لا مفر من إزالة التراب وأنه لا يفعل هذا بإرادته، وأن وضعه من كان يقرر ما يجب أن يفعل. لكنه حين كان يقتنع أنه هو من كان يريد أن يستمر بإزالة التراب فإن جزءاً كبيراً من الغناء كان يتلاشى.

بدأت هذه الخدع البسيطة التي كانت تتشكل في مخيلته أمراً فاعلاً فقرر ألا يعتبرها خدعاً وإنما وسائل لبلوغ هدفه. فذلك الشيء كان يراوده باستمرار ويؤكد داخله أن النهاية جميلة. وكان حين يرى ما جمعه من قطع ملونة جميلة يشعره أنه قد قام بعمل جيد وبدأ في تعزيز فكرة أنه هو من يريد أن يستمر في إزالة التراب وإن ما عليه إلا أن يقفز من التلة لو كان يريد أن يذهب. وحتى أنه ذات لحظة قرر أنه لا بد أن يكون مَخْبَأ تحت التلة قطعة زجاجية هي الأكبر والأكثر تناسقا من كل هذه التي جمعها حتى الآن.

كان الزمن يمر والشمس تزداد حرارة وكمية الأعياء

كانت تسيطر أحيانا عليه فتجعله يستشعر البؤس وقلة الحيلة لكنه كان كلما وجد قطعة زجاج جميلة يهتز نشاطه فيعاود الحفر بهمة. وكان تفكيره في الوصول الى ما تحت التلة، إلى تلك القطعة الكبيرة الباهرة يكمع عينيه بوهج تحد عنيد. بيد أن مرور الزمن وآثار الندوب التي كانت تتكاثر على يديه والدماء التي كانت تنفجر بين الفترة والأخرى والعرق الذي يسيل من على جسده، كل هذا كان يثقل عليه ويحوله الى كومة كآبة. لكنه كان حين يرى ان التلة تتناقص يحس أنه لا بد أنه واصل الى تلك القطع الكبيرة التي باتت الآن تأخذ المزيد من تخيلات

اصبحت القطعة الكبيرة الموجودة في مخيلته تماما مثل القطع التي كانت في يديه بل أنها لعظمتها وروعها أكثر وجودا وحقيقية عن تلك القطع. كانت التلة تتناقص شيئا فشيئا ويداه تبطنان في حركتهما بفعل الأعياء والجروح وبدأ ان التعب سيهلكه حتما. وكلما رأى كمية التراب التي أزالها والتي انداحت فيما حوله والكمية القليلة الباقية تحته تزداد قناعته في الوصول الى الأسفل.

بقيت كمية قليلة من التراب لكنه كان بالكاد يستطيع الحراك. أراح بقية التراب بحركة قوية بدت أنها قادمة من الداخل ومجلوبة من أعماق ارادته أكثر مما هي حركة جسده، وحينها رأى لوحاً خشبيا عتيقا يحمل رائحة التراب والعفن. أزال اللوح بعصبية كبيرة ليكتشف تحته حفرة عميقة وضيقة بالكاد تنسج له. لم تسعفه قوته في التحديق مليا في الحفرة، كانت آخر حركاته تلك التي دفع فيها نفسه باتجاه الحفرة لينعدم تفكيره الى الأبد من غير أن يتمكن أن يرى ما إن كان الشيء الذي سقط عليه هو القطعة الزجاجية الكبيرة التي كان ينتظرها.

رسمي أبو علي *

حججي العلمية والمنطقية قد تهاوت قلزمت الصمت
أما هو ففي غمرة إحساسه بالانتصار عاد يؤكد.

- ليكن درساً لك ولأخوتك وأخواتك.

عندما أقول شيئاً فيجب ألا تجادلوا.. وتذكروا أن
مخي صاف وأصفي من عقولكم كلها.

غير أنني لم أعرف ما إذا مخه صافياً أم لا.. إذ فاجأني
بعد بضعة أيام من خروجه طالباً مني أن أساعده
على شراء كفن له منذ الآن.. وبطبيعة الحال فقد كان
ردي أن صحته رغم كل شيء جيدة وأن الوقت لم يحن
بعد لشراء الأكفان ولم أنس أن أختم أقوالي

داعياً الله أن يمد في عمره.

ولكنه نحى كل أقوالي بحركة من يده وهو يحشو
غليونه القديم بشحنات صغيرة من «البهيشي» طالباً
مني ألا أخذ المسألة من زاوية عاطفية إذ لا مكان
للعاطفة هنا... وكل ما في الأمر أنه يريد منذ الآن أن
يعد نفسه لتلك اللحظة مقلساً الأمر على النحو
التالي:

- هب أنني مت فجأة.. فماذا يكون وضعكم بعد ذلك..
ستركضون إلى باعة الأكفان وأنتم مرتبكون، وهم
بالتأكيد سيحسون بذلك، والنتيجة هي أنهم
سيزيدون عليكم في السعر عشرة وربما خمسة عشر
ديناراً زيادة على السعر المقرر... فهل تعتقد أن هذا
يرضيكني... وهل تظن أنني سأسمح لهؤلاء التجار
الجشعين أن يستغلوكم في لحظة ارتباك؟

أدركت أن تفكير الوالد سليم من الناحية المنطقية
ولكنني لم أستطع أن أهضم الأمر برمته إذ أننا لسنا
أمام مسألة تجريدية وإنما أمام أخطر مسألة
يواجهها الإنسان منذ الأزل... ولذلك قلت له بأن

مرض والدي الشهر الماضي و اعتقدنا أن بصدريه
مرضاً فادخلناه إلى مستشفى الأمراض الصدرية
التابع لأحد المستشفيات الحكومية.

ولما كانت هذه هي المرة الأولى التي يدخل فيها
مستشفى في حياته التي تجاوزت الثمانين عاماً
حتى الآن، فبيدو أن الانعكاسات النفسية عليه كانت
أكثر مما توقعنا إذا امتنع عن النوم تقريباً طيلة المدة
التي أمضاها في سرير المستشفى والتي بلغت أربعة
أيام.

ولما أعدناه إلى سريره في تلك الزاوية التاريخية من
المنزل التي نام فيها على مدى الأربعين عاماً
الماضية، أدركنا أنه تغير ولم يعد نفس الوالد الذي
عرفناه قبل أربعة أيام فقط.

فقد أصر على أنه في تلك المستشفى قد رأى ثلاثة من
الجن على أقل تقدير، وانهم ظلوا قريبين منه طوال
الوقت...

ولما كنت أظن أنني رجل علماني فقد حاولت أن
أشرح له أن ما أعتقد أنهم جن ليسوا في الحقيقة إلا
أوهاماً تخيلها وربما كان ذلك بتأثير الأدوية
المهدئة وغيرها التي أعطاها له الأطباء في
المستشفى...

إلا أن ردة فعله كانت عنيفة جداً لأن ما رآه كان
حقيقة وليس وهماً - كما أكد المرة تلو المرة - ثم
تساءل بسخرية:

- أظن أنني أنا الذي رأيت الجن وليس أنت.. فلماذا
المجادلة في المحسوس؟! يا متعلم يا محترم، قال، أو
لم يرد ذكر الجن في القرآن.. فكيف تنكر وجوده؟

هنا أدركت أن الوالد قد هزمني تماماً وأن جميع

* شاعر من فلسطين

تفكيره سليم. ولكن طالما أن المسألة مسألة بضعة دنائير فلن تكون هناك مشكلة.

ولكنه لم يقتنع وأصر على أن اشتري له الكفن مع العلم أنه أكد طيلة الوقت أنه سيدفع ثمنه من جيبه الخاص لأنه أدخر نفقات الكفن والجنائز وملحقاتها منذ زمن بعيد.

وحاولت فيما بعد أن أقصي تفكيره بعيداً عن موضوع الكفن وخيل لي أنني نجحت في إحدى المرات، ولكنه عاد في اليوم التالي لفتح الموضوع متسائلاً أين وصل الأمر...

وهو لم يكتف بطرح الأمر علي بل أخذ بطرحه على جميع أفراد الأسرة وخاصة على شقيقاتي العاطفيات أكثر مما يجب واللواتي ما أن سمعنه يتحدث عن الكفن حتى انهمرت دموعهن الغزيرة مصحوبة بالبكاء والولولة.

ورغم أنني رجوت في اليوم التالي ألا يطرح الموضوع مع الشقيقات إذ أنهن لا يتحملن هذا الموضوع وخاصة بغضب الوالدة التي ماتت منذ أكثر من عشر سنين إلا أنه أصر على أن لا حياة في الموت وأن الموت حق وأن من واجب كل إنسان في هذه السن أن يعمل حسابه وأن يشتري كفنه ويضعه تحت وسادته.

إلا أنني لاحظت أنه رغم أجواء الحزن ورائحة الكافور التي بدأت بشمها بالإيحاء، لاحظت بهجة خفية في عمق أعماق لهجته، لهجة إنسان حصل على الاهتمام والتضامن بعدما اعتقد أنه إهمل ونسي.. فلم أقل له شيئاً وتركته يمضي في سرد ذكرياته البعيدة معرجاً على موضوع الكفن كلازمة ثابتة في جميع أحاديثه الأخيرة. ولكنني كنت قد بيتت أمراً.

في صباح اليوم التالي أجريت بعض المكالمات مع بعض الأقارب المجربين الذين سبق وأن اشتري الواحد منهم كفنًا واحداً على الأقل، مستفسراً عن

المحلات التي تبيع الأكفان.

وعن المعدل العام للسعر وفهمت بعد بضع مكالمات أن الأكفان أنواع. فهناك أكفان بعشرة دنائير وهناك أكفان يصل ثمنها إلى خمسين ديناراً. وخلاصة الأمر أنني توصلت إلى نتيجة عامة هي أنه يلزم عشرين ديناراً لكفن محترم يتناسب والحالة التي نحن بصدها.

وبعد الظهر ذهبت لزيارة الوالد وعلى الفور فاجأته بنتيجة ما قمت به من اتصالات مع ذكر الأسعار، والأماكن.. فلم يصدق في بادئ الأمر، ولكنني عدت وذكرت تفاصيل لا مجال لنقصها. وفي النهاية دحرجت أمامه الجملة التي طالما أعدتها بعناية كبيرة في الليلة الماضية صانحاً.

~ إيدك على عشرين ديناراً وغداً يكون الكفن تحت وسادتك..

فاجأته تماماً ودحرجت الكرة في مرماه بعيت ظهر الارتباك علي وجهه فلم يقل شيئاً ولجأ إلى حشو غليونه أملاً أن يكسب بعض الوقت.. وعدت أقول:

ما لك لا تجيب... أعطني العشرين ديناراً حتى أحضر الكفن!؟

كنت قاسياً أعرف ذلك، ولكنني كنت قد سمعت الموضوع الذي مر عليه أكثر من أسبوعين دون أن يتغير.

أخيراً قال باستسلام .

~ طيب ولكن ألا ترى أن الطقس بارد هذه الأيام لماذا لا نؤجل الموضوع حتى يروق الجو ونذهب معاً لأنني أخشى أن يخدعك التجار! فهمت أنه تراجع فاكثفت بذلك وقلت له فليكن .

عندما يتحسن الجو سنذهب سوياً، لقد تحسن الجو منذ أكثر من ثلاثة أسابيع غير أنه منذ تلك اللحظة لم يعد إلى ذكر الموضوع مرة أخرى حتى الآن..

بيت أجمل وأكثر اتساعاً

محمود الرماوي *

ملحق بها مطبخ صغير. وحين اندفعت إلى المطبخ بعد أن أيقظت الولد والبنت، فقد نهرها صانحاً: التلفزيون يا شاطرة.. قبل أن يسأله أحد الجنود الأربعة إن كان يخبئ سلاحاً، فأشاح بيده عنهم: لا سلاح ولا سخام، وقد أشار إلى جهاز التلفزيون وهو أطمأن ما يملك ليخرجه، بعد أن انشغلت الزوجة بالفعل في إخراج أواني الطبخ وفي دس أشياء صغيرة وغامضة في صدرها، وخرج هو يصيح بالجيران صياح من يبلغ عن وقوع فضيحة: تعالوا تفرجوا، تعالوا شوفوا. وقد نهره رئيس الجنود أن يكف عن الصراخ، وإن يبتعد بتلفزيونه خارجاً: «أين.. هل أضعه في الشارع؟» وفكر لحظات أن يقذف به فما الذي ستأتي به الأخبار بعدئذ، وقد أنقذه من حيرته شاب من أبناء الجيران الذي لم يعتقل بعد، والذي حمل الجهاز قائلاً إنه سيحتفظ له به في بيتهم.

لم يسمع الرجل العبارة، إذ استدار عائداً إلى الجنود ليسأل أحد هؤلاء، وهو يقترب منه ويحدق في عينيه: لماذا تهدمون البيت؟، فأجابه هذا وهو يدفع به إلى الوراء: أوامر عسكرية.. فأنفجر صانحاً يخاطب جيرانه المتجمعين بملابس النوم: يريدون أن يسخطونا بأوامرهم، هل يجب أن نموت جميعاً حتى يهناؤا في عيشتهم؟.

- أين ورقة الأوامر؟.

- تريد الورقة؟ ها هي.

- هذه؟ إنها بالعبري. كيف سأقرأها بالعبري؟.

- نحن قرأناها.

- لماذا تهدمون البيت، أجبني؟

لم يطل الوقت على الولد حتى عثر على حقيبته المدرسية، فهتف صائحاً وهو يرفعها: وجدتها.. ها هي. كانت الحقيبة ذات اللونين الأزرق والأصفر محط إعجابه، فهي جديدة ولا معة وخفيفة فلا ينوء بحملها حتى لو امتلأت بالكتب والدفاتر، وقد سارع إلى نفخ التراب عنها بحماسة، ثم فتحها ملهوها ليطمئن على محتوياتها. أما شقيقته ذات السنوات العشر والتي تكبره فكانت تلاصق أمها في وقفة الذمول، ولم تملك الأم سوى أن تكتم ابتسامة مريرة، أمام مرأى ابنها المتهلل فرحاً وسط الركام كوردة باقية ومتفتحة في خرابه، وقد استحثته أن يبحث عن حقيبته شقيقته، وأن يرفع ما يجده من أغراض البيت الذي كان حتى فجر هذا اليوم، بيتاً قائماً ينبض بالدفء تختلط فيه المسامرات بالمشاجرات والضحكات بالهسرات، وإلى ليلة أمس التي تشاجرت فيها مع أب أبنائها ((دونما سبب))، قد شتمها ولعنها على غير عادته، حتى أبلغته محذرة قبل أن تنام بأنها لن تسامحه. أما فجر هذا اليوم الجمعة يوم الراحة، وبعد أن استفتحوا (افتتحوا يومهم) بمرأى الجنود وهم يقرعون الباب المعدني للبيت: افتتح.. افتتح.. ثم يطلب هؤلاء منهم وهم ما زالوا في سكرة النوم التسارعة في الخروج خلال دقائق.

في هذا اليوم فقد تغير الوضع. كاد الزوج الأربعيني من هول الصدمة أن يصاب بالهكم بينما تماثلت هي أعصابها، كي توظف الولد والبنت، وتخرج خلال دقائق ما تيسر لإخراجه من أغراض البيت، وهو لا يدور أن يكن غرفة واحدة

* كاتب من الأردن

— أوامر. ألا تفهم ؟

— وما ذنب البيت حتى تهدموه. ما ذنب البيت يا من تفهم ؟

وما أن لفظ عبارته الأخيرة، حتى وجد نفسه يتراجع مقذوفاً إلى الوراء، يفعل دوي الانفجار، وكاد قلبه يقفز من صدره تحت ضغط الصوت المدوي، وكذلك لهول الصدمة. وقد شعر للوهلة الأولى شعور من يتعرى فجأة من كامل ثيابه أمام الملاء، وأحس ببرد شديد يتسلل إلى عظامه رغم أن البرد لم يكن قارصاً هذا الصباح، وللحظات لم تقو ساقاه على حمله، فاقتعد أول حجر من البنيان المتهدم وهو يهتف لنفسه: خرب بيتك يا فلاح، فيما كان يحاول اتقاء غبار الأتربة المتطاير بينما يرتفع صوت امرأته حارقاً كالسهم: اكسره يا الله، اكسره يا كبير، وأصوات الجيران من نساء ورجال تردد وراءها: آمين يا الله.

أما الجنود الأربعة المتقاربو الأعمار باستثناء رئيسهم الذي يكبرهم والذي بدا في منتصف الثلاثينيات، فما أن وقع الانفجار وأرأوا بأم العين البيت وقد انهار سقفه وهوت جدرانه، وبعد أن اطمأنوا لحسن أدايتهم للمهمة الموكولة إليهم فقد انسحبوا بخفة وانتظام وبشيء من الفخر والاعتداد بالنفس، وكمن يترك هدية ثمينة ومميزة على عتبة بيت من يحب، ويحرص ألا يلحظه أحد، هو ينسل مسرعاً من حيث أتى.

وفيما تجمع أولاد الجيران يلتقطون ما تناثر واختفى تحت الركام وبينهم الطفل ابن السابعة الذي بدا هائناً بالعثور على حقيقته، ويجهد في البحث عن حقيبة شقيقته، فقد شعرت الزوجة المفروزة والمكلومة والمشتتة النفس، بالاشتياق المر إلى يوسف ابنها البكر الذي أودى باثنين من الجنود المحتلين على مفرق طرق في رفح، والغائب

الآن خلف القضبان وراء الشمس.

لقد مضت سنة كاملة أو يزيد على تلك الواقعة، وما هم يتذكرون ويأتون في مطلع هذا الفجر لهدم البيت، وقذف من فيه إلى العراء، لأن تلك العائلة أنجبت يوسف الذي لم يقذف الجنود بالورود.

وفي هذه اللحظات الذي غدت فيه العائلة بلا سقف، فقد ساور الزوجة الشعور بأن زوجها كان يعرف طريقة ما بأنهم في سبيلهم إلى القDOM، وإلا ما الذي جعله هانجاً في الليلة الماضية ودنما سبب ظاهري، ولكن ما الذي كان يسعه أن يفعله أو يقوله حتى لو كان يعرف وهو لم يكن يعرف.

لقد لامت نفسها لوماً شديداً على غضبها منه، وعلى تهديدها له بأنها لن تسامحه. وكان قد خرج عن طوره وغنفها وشتمها، لمجرد أنها سألتها عما يكدره. لقد كان يجب عليها أن تدرك كما أدرك هو وبعدما هدموا عشرين بيتاً في المخيم، أن يبتهم لن ينجو من هذا المصير. فهل كان يجب أن تنتظر هدم البيت، حتى تسامح الآن أمام شمس الله وخلق الله أب أبنائها، تسامحه بنفس راضية سماحاً كاملاً وصافياً لا شائبة فيه، ولا بقية من مرارة فيه ؟

وفي وقفتها المذهولة، سخرت من نفسها اللوامة لانشغالها بهذه الأفكار الصغيرة عن الزل والسماح بعد خراب البيت. ومع تمالكها لأعصابها (فإذا كان البيت قد خرب، فإن الدنيا لم تخرب بعد) ومع الأمل الذي يخفق في ضميرها بأن تضع يدها في يد فلاح وبينان عما قريب بيتاً أجمل وأكثر اتساعاً، فإنها لم ترغب أن تبدو في هذا الموقف أشد تماسكاً وثباتاً منه، فذلك يُثقل عليها، وقد يتسبب من يدرى في إثارة زل مكتوم لديه، وهو ما لا ينقصها ولا تتمناه. ولذلك وقفت على مبعدة منه، وانهمكت وسط عزاء الجارات حولها في معاينة وفرز بقايا الأثاث السليم.

إلى الزف الذي توضع فيه البطاقات وهي تنقر الزجاج بأصابعها، ابتسم قاسم وهو يعتذر لها، فلم تتكلم بل مدت يدها بالبطاقة، أدخل قاسم المعلومات المطلوبة في الحاسوب، ودلها بصوت عال على الممر المؤدي لقاعة الانتظار، فرمقته باستهجان، واستدارت.

في المساء وهو يطفئ جهاز التلفزيون ويضبط ساعة المنبه فكر في إن الأصوات العالية غير مرغوبة، وفي اليوم التالي قضى ساعتين يحرق في الأشكال الهندسية على شاشة الحاسوب: دوائر تتسع لتعود تصغر من جديد، مربعات تتوالد، تتداخل ثم تتلاشى، مثلثات بزوايا قائمة وألوان متداخلة تظهر وتختفي.. حتى دخل إلى المركز رجل يقود طفلاً شاحبا، هتف قاسم: «خير إن شاء الله...»، نظر الرجل إلى شعر طفله وريت عليه بيد فيما رجت يده الأخرى البطاقة من الفتحة الدائرية في الزجاج، ارتبك قاسم وهو يتذكر أن الأصوات العالية غير مرغوبة، بعد ساعة خرج الرجل من المركز حاملا الطفل على كتفه.

غادر قاسم المركز في الساعة الثانية والنصف، هرول للحاق بالمرضة فتحية، قال ونظراته ساهمة في وجنتيها المكنزتين: «ألن يعود سعيد؟»

ابتسمت: «لا أظن.. أعتقد أنه نقل إلى مركز آخر.. خلا لك الجو».

قال بضيق: «لا.. لا.. عندما كان موجودا كنت أنجول في المركز بحرية. وأكل من أريد.. أما الآن..»

ازدادت ابتسامتها اتساعا: «آه يا قاسم.. واضح أنك مرتاح لغيبابه».

خيل إليه أنها تحد النظر في شاربه.. هذه العانس

في السجلات الرسمية لإدارة المركز الصحي كان التعليل للعقوبة الحائقة بالموظف سعيد بن سالم بن سلمان هو «المخالفة للأداب العامة»، وفي ردهات المركز وبين أفواه الممرضات والموظفين كان كنه العقوبة غائما، فعلى لسان الممرضة فتحية هو النقل لمركز قصي، أما قاسم زميل سعيد فيؤكد أنه الفصل التام، وعيسى الموظف في المختبر يرجح أنه فصل تأديبي لبضعة أيام فقط، الشيء المؤكد أن سعيد بن سالم بن سلمان الموظف في قسم المراجعين من المرضى انقطع عن العمل في المركز الصحي عقابا له.

منذ الحادثة بدا أن سعادة مفاجئة حطت على قاسم، إذ بدا بشوشا رائق المزاج، حتى دشاشته بدت أشد بهاضا وشاربه أكثر تشذيبا، ولم يعد بوسع أحد أن يتصامم عن تصفيره المرح وهو داخل إلى ركن عمله المغطى بالزجاج مقابل باب المركز، وأصبحت يده - المتباطئة سابقا - تسرع في التقاط بطاقات المراجعين من الفتحة الدائرية الصغيرة في الزجاج الفاصل، وتنهاي - بدقة - إدخال المعلومات المطلوبة إلى الحاسوب، باختصار أصبح قاسم شخصا آخر.

في الأيام التي لا تصادف مواسم تبدل الطقس، أو ازدياد الحوامل، أو امتحانات الطلبة الدورية، يجد قاسم متسعا من الوقت ليتقشف شايه على مهل محدقا في الأشكال اللانهائية التي تظهر على شاشة الحاسوب أمامه.. في مرة أراد الخروج لشرب الشاي مع عيسى في المختبر أو حمد في الصيدلية إلا أن المسؤول الإداري لفت نظره بلطف إلى ضرورة ملازمته مكان عمله لاسيما أن سيدة متدمرة كانت قد وصلت لتوها وأسندت مرفقيه

* قاسمة من سلطنة عمان

الماكرة، تعرف أنه مطلق وتحاول الإيقاع به، تصر دائما أن تظهر بمظهر العارف بيوطن الأمور، ألا تفهم أن هذا لا يروق؟

توقف قاسم عن التصغير حين أيقن أن لا أحد يرد على حقيقته، فضلا عن المبادرة بها، وبدأ يعتاد التحديق الصامت في الأشكال الهندسية على الشاشة أو في الأشكال البشرية خلف الزجاج: صبايا متأنقات لا أتر للمرض على وجوههن المصبوغة بعناية، أطفال رأسهم أشعث متعلق الأيدي بعباءات أمهاتهم أو دشايش آبائهم، صبيان متجهمون، رضع باكون في أحضان نساء غاضبات، شيوخ ضجرون، عجائز يعرجن، طلبة فارون من المدارس، رجال متألمون... لا يكاد يرى أياديهم وهي تقذف البطاقات من الفتحة الدائرية، يقفون ثواني أمامه ينظرون إما إلى بطاقاتهم، أو إلى جهاز الحاسوب المائل باتجاه قاسم الذي لم يعد يعنى كثيرا بتشذيب شاربه.

رغم أنه متأكد من نظافة الزجاج إلا أنه عاود مسحه مرة بعد الأخرى، اكتشف أنه لا يستطيع التقاط تفاصيل دقيقة في هؤلاء المرضى العابرين، يرى هيئاتهم كاملة وهم يدخلون من باب المركز المواجه له، ثم يلمح أجسادهم النصفية وهم واقفون خلف الزجاج للحظات قليلة فمثل أن يطلوها، لا يرى أياديهم، ويذهبون يشفاه مزمومة هي كل ما يعلق بذاكرته وينجح في استعادته وهو ممدد في فراشه ياكرا كل ليلة.

في الثانية والنصف أسرع وراء فتحة: «هل رأيت الحلقة الجديدة من مسلسل البارحة؟»، مشد دون أن تلتفت، صاح: «فتحية!»، فرفعت يدها سامحة لعينيه أن تتملى من خاتم جديد يزين إصبعها، ضرب برجله الأرض: «هكذا إذن...»، في الظلام وهو يحرق في عقارب الساعة الفسفورية فكر أن أحدا ما لا بد أن يكون قد شاهد الحلقة الجديدة من المسلسل. رغم أنه مسح الزجاج بنفسه إلا أن ضبابا ما يبدو

مغلفا للأشياء في الخارج، الناس يأتون ويذهبون كالطيوف، ورغم أنه يلمس بطاقاتهم بيده، إلا أن شكاً بوجودهم ينمو بداخله يوما بعد يوم، لكان هذا الزجاج عازل للصوت، حتى بكاء الأطفال لم يعد يسمعه، وعاد لدشايشه لوطنها القديم.

كانت تؤرقه احتمالية أن ينتحر البطل في المسلسل الذي بدأ منذ يومين فقط، رأى الطيوف العابرة خلف الزجاج، لمح العباءات السوداء والدشايش البيضاء وسيل الألوان الأخرى، قال لصبي وهو يتناول بطاقته: «هل سينتحر البطل في المسلسل؟»، فحك الصبي أنفه مواصلا النظر إلى نقطة ما أعلى رأس قاسم، وكذلك فعلت العجوز المرتعشة حين وجه لها السؤال نفسه بصوت مرتفع، فشك قاسم في كونه هو غير مرئي وليس هذه الطيوف ذات الأسماء المدونة على البطاقات حقيقية.

ظل أياما يجرب تحريك شفتيه دون جدوى، يجرب تحديد الأشكال البشرية في خطوط ساكنة على الفضاء قباليته، يجرب إصغاء السمع والتقاط الملامح، غير أن عبور صوت ما خلال هذا الزجاج بدا ضريبا من المستحيل، إن هذه الطيوف مجرد خيالات عابرة لم توجد قط.

في نوبة يأس - وقد انتحر البطل فعلا دون أن يعرف أحد أن قاسما كان يعرف ذلك - اندفعت يد قاسم من الفتحة الدائرية في الزجاج لتقبض على يد المريض بدلا من بطاقته، ضغط اليد بقوة في يده، أحس حرارتها وجس نبضها، شعر بلمس عروقها ساخنة حية تحت أصابعه، فرك اليد في يده بعنف ولم يفلتها مما دفع المريض للصراخ طلبا للمساعدة.

لم يعاقب قاسم بالفصل أو النقل إذ أن طالعه الحسن أوقع يده في يد رجل، وليس في يد فتاة حسناء تأوهت بألم واشتكت بغضب من قبضة الموظف سعيد بن سالم بن سلمان.

وتسألني الرياح

سمير عبدالفتاح*

وتأنيك ريح غربية تنهضك ويتصاعد الأنين:

- هنا أنا في غابة الوقت القضي ما تبقى مني.. أزم شفتي وأنتهد.. ارمي بالنظرات الى القرية البعيدة.. أتذكر الطفولة.. طفولتي في المرعى.. في الطريق الموردة المؤدية الى كل مكان.. في البيت الحجري الصغير.. في الزقاق الضيق الذي يجاور بيتي ويطل على سوق عتيق للخضراوات.

وتنفخ الذكريات:

- بجوار جدار هنا ألف من الأهواء أمسكت بي.. وهنا الدمعة الأولى مزجت بقليل من الماء الساخن..

وتقوه في زحمة الأرق عندما تتركك الريح الغربية.. ومحجرك الصمت.. وتعبر واديا آخر من القلق.. تنقلب فوق الحصى وجمار الوقت تشعل عظامك.. صوتك الباكي ينفجر من ثنانيا روحك:

- هنا أنا في غابة الوقت أقضي ما تبقى من حياتي.. لا شيء لي.. لا شيء يبكي معي.. حتى ظلي لم يعد يشابهني يتأملني بصمت وأنا أبكي.. أرمي بالآف الطائفت عني في حفرة صغيرة في باب غربي وأعيد تشكيل حقيقتي لكن الفراغ بهز يده لي ويدعوني.. أبحث عن شيء ما أمسك به لكن ظلي يترك التتوه الأخير الذي يمسكتني.. واتلاشي بعيداً كأنني لم أكن موجودا. ويهدأ ما تبقى من المكان وتتلاشي الذكريات وأنيك المكنوم يذب الحصى من حولك:

- هنا بدوني.. اري المكان بدوني.. ينزع الوقت أجزاء كان يفترض أنها مني.. يرميها في لا مكان.. أجبر نفسي على الابتسام لأنني لم أكن موجوداً.. أبتسم لأنني لو كنت موجوداً لبعثرتي الوقت.. أرى الفوضى.. أرى بقايا الأحلام التي كانت سترادني إذا كنت موجوداً.. أرى مكاني الفارغ في المدرسة.. في المرعى البعيد عن بيتي في الأتفة الضيقة.. كنت سأصنع في المرعى حفرة صغيرة لامتلي بها مياه الأمطار وأجعل الأغنام تشرب منها.. كنت سأجمع الأحجار في الزقاق الضيق وأبني لطفولتي بيتاً تدمره أقدام العابرين.. كنت سأستلق الجبل البعيد وأرى قريتي.. بيتنا سيكون صغيراً من على الجبل العالي كبيتني الذي دمرته أقدام العابرين.. لو كنت موجوداً.. كنت سأهجر.. لو كنت موجوداً كنت سأكون بانساً.. لو كنت موجوداً لرغبت بألا أكون موجوداً.

ويستطيل المكان.. يفر من الأنين.. وتفزعك الريح من جديد..

وتغيبك الأرض.. رمالاً تغطي خطواتك وهواء ينقل رائحتك للبعد وحصى ينقش قدميك بالألم ومدى فسح يميمت فيك الأمل.

وتتوه في المعاني.. وحيداً.. البود رفيقك.. والحنن يفرغ فوق رأسك الأمانى الممقة.. ويغيبك المدى وينشق بعيداً عنك المكان.. وتقلب وجهك في الهرمال وقدماك ترسمان خطاً للألم.. لا مكان تصل إليه لا مكان تعود منه.. وتغافلك الريح وتدخل في عينيك الحصى فترتمي في الظلام ويتصاعد منك الأنين:

- أفرش المكان.. أزيح بقايا الليل.. أترك النافذة نصف مشغولة بالضوء.. حرارة البشر تغريفي بالانغماس داخلها لأنسى البود.. اسحب ظلي عبر الطريق.. هياكل الظلال المتداخلة الآتية عبر تفرعات الشارع تسحق لي بقعة ظل بجوارها.. أجلس وأترك ظلي يجاور بعض الظلال المستوية بالأرض.. أكاد لا أعترف على ظلي الذي انغمس سريعاً في حوار الهلاهة مع الظلال الأخرى.. لم أعثر على ظلي بعد أن التفت للحظة الى بداية الشارع لمتابعة ظل يدخل الشارع بترخ.. تركني وهرب.. ظلي.. آخر ما تبقى مني لي.. تركني وهرب.. كيف ينعكس الضوء على مرة أخرى.. كيف أعاد الحديث بصوت عال ولا ظل لي ليسمعي.. كيف سترعنني الأحجار.. والجدار الذي استند عليه عند الغروب؟ أي كرسي لبلي سيقبل بي وأنا لا أحمل بطاقتي.. أي جدار سيمكن ظهري من الاستناد عليه بدون رهن ظلي عنده.. أي فراغ سيقبل بي بدون أن يفصل بيننا ظل؟

وتنزع في الوقت.. وتفرغ من المكان.. لا أرض تقبل بك.. ولا هواء يهينك.. تنزلق في تيه آخر.. في سفر جديد تفتح لك هادية.. ولا تتعود.. التيه في دمك والريح تروض شفتيك الجافتين وتمص عرق الحياة فيك.

ويتلاشى الفضاء حولك.. وتحيطك الصخور.. في قلب الصخر ترميك الريح.. في قلب الصخر تخفي الريح فريستها بعيداً عن العيون.

- يلتصق بي ظلي قبل أن أطفئ ضوء الغرفة بثوان.. فأعيد تعريض جسدي للضوء فأرى ظلي يفرش الأرض يهدوء.. فأعيد جسدي الى الظلام وأروق ظلي بالظلام حتى لا يهرب.. اتندد وأحاول تذكر العالم الذي حاول ظلي الهروب منه.. ويبحسون عنك.. ويجاني أترك المكان.. تتوه ببقايا أفكارك..

* قاص من مصر

برودتها أقل لكنها تخرق عظامك وتضم جسدك الغارق في الحمى إليك.. أنينك يهرب بعيداً.. تسمع صداه كأنه يأتي من مكان آخر.. من مكان آخر غير رنتيك.

— أعاند قلقي.. أهرب إلى البعيد.. إلى نقطة الضوء البعيدة.. الابتسامة الغامضة تقودني.. الوهم زرع بذرة الرحيل الصلدة في أعمالي.. أحلامي غدت الوهم.. أحلامي التي كانت ستكون لي لو كنت موجوداً ستغافلني.. ستززع لي نقطة ضوء في البعيد.. سترميني بعيداً عن قريتي

وتنام.. الربيع تهددك.. والحمى تشعل أنينك.. موج هائل يشد بقايا أفكارك ويرميها على الصخور والحصى فتتفتت وتتناثر في الهواء.

— أكون قلقاً.. لو كنت موجوداً لكنت قلقاً ولجلست بجوار الأعواد اليابسة.. تنتظر مني الأعواد اليابسة قليلاً من الندى.. أهدق فيها وتحرق هي في الجدار الذي استند عليه.. تسألني عن ظلي.. أتركه لها.. فينزل ظلي بضمومة بين يديها وتغزله بيسر وتخفي تضاريسه.. الأصابع.. الظهر المحضى.. الرأس المليء حتى التخمّة بالضيق.. الغدمان اللذان شذبهما الأحجار.. ظلي يصبح شيئاً آخر لا أعرفه.. أصبح يتقدمني في خطواتي.. يسكتني عندما أبدأ الحديث.. يلوح يده بغضب لي.. ظلي لو كنت موجوداً كان سيتسدين.

وتوهج النسيم الباردة التي اختارت الليل أنينك فيعود الأنين للارتخاء.

— بدوني أمشي.. بدون كلمات الرفض والاستفهام.. أتبع الظل.. الظل الذي كان سيكون لي لو كنت موجوداً يسحبني عبر الطرقات.. لا يبالى بالأحجار والحصى التي تدميني.. يتوقف الظل أخيراً.. أفتح معه حواراً لكنه يهز يده بسخرية ويقول لي أن الظلال لا تتكلم.. أسكت وأقنع نفسي بأنني لا أستطيع الكلام وتموت في الأنين.. يحملك تيار القلق ويسلمك لرياح الحمى.. فتمصك الحمى.. ويفسك الصداق والهديان

— في أيام التيه أغمد الحزن رايتي في عروقي.. وتتجمع فوق رأسك الريح وهدير البحر ما زال يدوي فيها وترفع الريح رأسك وتمد يدك للأمام.

— بدوني.. بدون رفض يعصمني.. بدون ظل يقيدني.. بدون سؤال..

ويفتح جسدك للريح.. وتفوص بك الريح في الصخر وبقياء دمع يخطط الصخر بدمك ويتكور جسدك في الأسفل

— تركني.. ظلي تركني.. قال لي إنني لا أنفع كظل.. تعلقت بأطراف ظلي.. يكبت.. قال انه سيسلمني لمكان لن يلفظني..

سحبني ظلي وأودعني الشارع.. غافلني وهرب.. حتى ظلي تركني.. لفظني.

وتسلمك الريح لمكات الحمى.. يتمدد جسدك بامتداد المكان الضيق ويعجز للصخر القاسي عن احتوائك فيهيج ويعيدك للأعلى:

— «سأرجع.. حدثني ظلي في حمى «سأعود.. لا تبكي.. لو كنت موجوداً كنت سأبحث عن ظلي في كل مكان.. لن أهدأ.. سأطارد في الفتحات المعتمة وبجوار النيران.

الدرب ليل والظلال المحترقة تتوارى خلف الأحجار المنسية على أطراف الهاوية.. الدرب جمر والوقت يشحن الجسد الغارق في الحمى.. والهاوية الفارقة بالسواد تمص كل شيء يقترب منها وتلفف الجسدي العرمي في الفراغ:

— ظلي.. لو كنت موجوداً لشككت من أنني قد فقدته للأبد ويكبت عليه.. لو كنت موجوداً لرميت بنفسي فوق صخرة وتركت الشمس تبخرني علني أتشكل مع السحاب.. لو كنت موجوداً لغمرت نفسي بالحزن ولتمنيت ألا أكون موجوداً.

سفر آخر ينزع عنك دائرة السواد تتلاشى من حولك.. خيط الفجر الأول يراحم الحمى.. ويخيط البرد تراود الجسد المحموم وتشد الأعصاب المرتخية:

— بحثت عن نفسي عن ابتداء لي.. عن أول خيط ظفري بالزمن الدرب بلا انتهاء.. والريح تطاردك.. تسد عليك المنافذ وتلقك للجوارح:

— بلا شيء تبقى السكون العود اليابس.. عودي الذي كان سيكون لي لو كنت موجوداً انفلق وشكل مئات العيدان الصغيرة.. عيدان صغيرة رؤوسها مدببة وتنفخ الهواء بضراوة لكنها تتكسر بسرعة.. لو كنت موجوداً لتكسرت بسرعة ولنهنشي الزمن ولبعثرتني الفوضى

يخترق المكان ظل عند ابتداء الضوء بعد الفجر.. يعثر الظل على شعلة باردة فيرفعها ويدور بها حول المكان.. يراك عند الزاوية منكشاً وأطرافك أكثر برودة ونظراتك مبيتة.. أربع دقات من الألم تصل لتعابير الوجه القاحل فتتقلص عضلات وجهك للحظات وتعود للجمود مع إضافة آثار التقلصات.. رذاذ باردة مع ازدياد الضوء ينسكب على وجهك الذي ارتفع للأعلى يتحد لكنه عاد مع اللمس البارد للضخوع من جديد.. يهتز الظل ببطء ويغادر حاملاً معه الحمى والبرج والريح.

وتتلاشى.. لا برد يصل إليك ولا حرارة تشحنك ولا شيء يبكي عليك ولا ربح تسأل عنك.

امرأة تخرج من الحجر

هدية حسين *

باعونا تحت غطائها المعمول من خيوط الهزيمة وخرجوا
مبتسمين أمام شاشات العالم.
كثت قرب باب الخيمة عندما باغوتنا، استمع الى صوت العم
«سعيد عكار» صادحا بشجا:
(هلي وياكم يلذ العيش ويطيب
ونسايمكم تدايي الجرح ويطيب)

جمعوا الرجال.. الصغار منهم والكبار، فالوطن ليس بحاجة الى
رياسة بعد اليوم.. أما نحن النساء فقد جمعونا في سيارات
مكشوفة ونقلونا الى بيوت حجرية ذات أبواب تغلق بمزاليج ليل،
وتفتح نهارا بجذو.. ضاع حلالنا ونهب مالنا.. قول لنا
سنعوضكم خيرا.. لا الرجال عاديوا ولا الخير عم.. الربايات
انكسرت وسعيد عكار مات غما وكبد.. وها أنا أجلس على عتبة
الدار.. لا شأن لي بأحد.. تكرر الأعوام، وأشياء الرجال يتقاطرون
على بابي، وكل واحد منهم له شأن معي.
عندما تلوى ذو البشرة الوردية والعاجيين المنقوشين صاح متودعا:
- الليلة لي أيتها الشقيقة.

ونظري الى الآخرين فرفعوا أياديهم مستحسنين ومزيدين.. صرخت
بهم وأنا أعلم أنيالي ثوبي:
- إذا أعجبكم جسدي قلصمي مرؤوام.. وإذا أردتم قتلي فأنا
بالانتظار.

وقبل أن يتفوهوا بكلمة واحدة شق جمعهم فارس ذو جلال
مهيب، يحمل عصا فضية لها رأس حصان أشهب، فتفرقوا يمينا
وشمالا، ثم تواروا في مداخل البيوت الحجرية، يخرجون رؤوسهم
من حين لآخر، عيونهم مدعورة وأفواههم مفتوحة.. رحت أنظر
إليهم وأنا مأخوذة بين الدهشة والاعجاب لكن الفارس اختفى
بعد حين كما لو أنه رجل ليس من أهل هذا الزمان، تاركاً صدى
صوته يتردد:

«الخروجي حيث تشائين، لا شأن لأحد بك بعد اليوم.. بيوتهم خراب
وأجسادهم مدنسة، سينتهون داخل ججورهم بعضهم يقتل بعضا
ولا نرية لهم..»

تخطيت العتبة فاردة قامتي، وكانوا كلما تقدمت خطوة
يتراجعون خطوات كما لو أنني أحمل عصا الفارس التي تستطيع
بهم.. اختزقت الشارع الكبير ومضيت رافعة رأسي.. نظري إلي
البعض من خلف النوافذ وتسلق آخرون أسججة البيوت وقم
الأشجار مدعورين منكسرين على أنفسهم، خرجت من بين
العيون الشهوانية التي شبت ذلاً، ورأيت عن بعد فضاءً رحباً لم
يره أحد غيري.

أجلس على عتبة الدار، جسدي منزه لكنني أكابر.. لا شأن لي
بأحد مع أن كل واحد منهم له شأن معي.. لا أعير اهتماماً لنظراتهم
الوقحة لكنهم يجبروني على ذلك فأحدك ملها كمن يبحث عن
شيء بين الغضون والوجوه والقامات.. عن أي شيء أبحث؟
قال واحد منهم هذا الصباح:

- كيف تعيشين يا امرأة من دون رجل؟
قلت وأنا أغرر نظراتي بوجهه الأملس:
- لا أرى رجالاً أيها الأحقر.
ثمة رائحة غريبة انبعثت من فمه حين قرّب رأسه من وجهي..
غزني وهو يقول:
- تجربين؟

وكاد يخلع ثيابه على العتبة لولا أن مددت قدمي ورفسته في
بطنه فتدحرج وسط صخب وضك المارة.
أنا من قوم لا تعرف نساؤهم إلا رجلاً واحداً في حياتهم.. قلت
هذا مراراً، لكنهم لا يفقهون، بل رجومي بحجارة شهواتهم
وانهموني بأي شيء في زمن مات منذ مئات السنين.

صاح الرجل الذي تدحرج
- بيني وبينك الأيام أيتها المجنونة.
الأيام؟.. كم من الأيام مرت وأنا أذن رأسي في شبايك الأولياء،
تلك المعطرة بروائح البخور والحناء والتعاويذ؟ ألثم الأبواب
المنقوشة بالتعاليم والوصايا المكتوبة بالذهب الخالص.. كم من
الأيام سرت خلف الجنازات التي تطوف حول المراقدة قبل أن
توارى في القبور؟ صارخة ملء حنجرتي: أغينوني يا أولياء الله
وأعديوني الى خيمتي.. لماذا تحول الرجال الى أشباههم والقيام
الى حجر وتراب الطريق الى قار أسود مميت؟ أين رائحة الأرض
وكيف اخشفت الفيل والجمال والفرسان؟.. أسرع وهم
يقذفوني برذال الكلام المارج..

بأني أكره بشرته وردية وحاجباه متوقفان:
- دعيني أدخل.. سأريك شيئاً لن تجديه عند الآخرين
يفتخج صدي بالغبض:

- ستقتلكم شهواتكم يا أنصاف الرجال.
وقبل أن تمس قدمي بطنه، راح يتلوى ذعرا الى الوراء
الخيمة التي أخذوني منها كانت منتصبه وسط صحراء يكر..
تخلها الرياح من الجهات جميعها، وينفتح بابها أمام فضاء
الله.. صحراء ذات زمال ذهبية، وطيور، ونخيل، وليل مطر
بالنجوم، وقمر ما يزال يسامر العشاق.. تلك الخيمة التي غزلت
فماشتها أمني بأصابع الصبر لا تشبه خيمة «صفوان» التي

* كاتبة من العراق

غطت عائشة خبيزها بخيرقة بيضاء وتناولت المجرز وخرجت لتحس طعاما للماشية. لفت ما جرته بحبل حلقته من وسطها ورفعت الحزمة فوق رأسها وعادت إلى البيت.

دعا المعلم سعود الدعاء الأخير منتقلا بصره في وجهه المصلين المدهونة بتباشير ضوء الصباح وختم دعاءه بعبارة صبحكم الله بالخير إنفرج بعدها الحديث بينهم وردت الجدران أصداءه، ومن نافذة المسجد المطلة على غابة نخيل خرجت ثمانية أصوات مختلفة.

دخلت عائشة زريبة المواشي وألقت من على رأسها حزمة الطعام فوقفت البقرة وعجلها ونطنط الماعز وهو يثغو فسارعت في فك الحبل وفرشت الطعام للبهائم ثم مسحت على ظهر البقرة وقرفصت تحتها لتحلبها. خارت البقرة خلف عائشة وهي خارجة من الزريبة ويدها يتدلى إناء يقطر حليباً صبته في قربة معلقة على أوتاد خشب، وحزمت عنقها بحبل شك في طرفه وجلست على حجر فمضض الحليب داخل القربة عندما بدأت في خضها.

جاء الصبية إلى المعلم سعود ودخلوا عليه المسجد وكان ساعته غافيا فوق حصير من السعف فنظمت موزة أماكنهم وكانت أسنهم. وما أن احتل كل واحد منهم مكانه واستوى عليه حتى انطلقت أصواتهم الزاعقة دفعة واحدة وهم يستظهرون سورة الحمد فغير المعلم سعود من وضعه وجلس متكئا على مرفقه ومسندا ظهره على الحائط وأمر موزة بأن تبدأ معهم بحروف التهجئة.

توقفت ثماني نساء تحت نافذة المسجد وتعرفت كل واحدة منهن على صوت أبنائها وبناتها ثم واصلن طريقهن بين النخيل حتى نبع الفلج يحملن فوق رؤوسهن أنية ستمتلئ بالماء وستفيض به على وجوههن وتبتل منه ملابسهن المزركشة بزري ملون، أما الأنثى المصنوعة من معدن خفيف ما تزال خاوية فقد كانت أصوات الصبية التي ملأت فضاء القرية تتردد في تجويفها المظلم: الألف فوقها همزة والباء تحتها نقطة والتاء فوقها نقطتين والتاء فوقها ثلاث والجيم تحتها

أصوات القرية

دخل المعلم سعود حمام الفلج بعد أن وضع نعاله ووجانيبه السراج على مدخله الضيق علامة على أن الحمام مشغول. وعلق الإزار وفوقه الدشداشة على وتد ضرب في أحد الجدران ثم غاص بجسده النحيل في ظلمة الماء فطشطش تحته وحوله وتغلغل بين ثنانيا لحيته الفارغة. لم يزل الصمت والظلمة يخيمان على الهزيع الأخير من الليل، وبين الحين والآخر يسمع هسيس الجذاجد الساهرة. حمد المعلم سعود ربه على نعمة الماء الدافئ ثم تناول الإزار ولغفه على وسطه ولبس الدشداشة التي ألقت جسده النحيل. وطعبط الماء بين أخمص قدميه ونعاله الجلدي عندما ضغط عليه وهو يصعد الدرجات العشر في سلم المسجد. وضع السراج بجانب المرفق الذي يحتضن المصحف وقيل أن يبدأ بأي شيء جال بنظره في جدران المسجد الصفراء، وللحظات طالت قليلا توقف عند سحلية كانت تنفخ مفزوعة بعد أن صدمها الضوء المفاجئ للسراج مال برأسه على المصحف وفتحه كيفما إتفق وأخذ يتلو منه بصوت رخم.

استيقظت آلاف الجذاجد دفعة واحدة وانتشر صوتها الصااح في دروب القرية التي بدأت الظلمة ترتفع عنها وتتشكل بألوان الفجر الهابط، فأماطت عائشة عنها اللحاف وطشطشت على وجهها الماء من الإناء الموضوع بجوار الموقد ثم أشعلت النار ودخلت المخزن لتجلب الطحين وعادت لتجلس أمام الإناء وتبشّر في العجين

طلقت ركبتي المعلم سعود وهو يقف ثم وهو يمشي خارجا من غرفة المسجد إلى صحنه الصغير وصعد دكة أمام السلم ليرفع من عليها الإناء.

صاحت الديكة بحكت عائشة بعسبة نخل على الموقد ثم رشت عليه الماء بأطراف أصابعها فنشئ قبل أن يتبخّر. وخرج من بيوت القرية سبعة كهول ساحبين أقدامهم في الطريق إلى المسجد بينما بدأت الأبواب التي تركوها مفتوحة خلفهم لعبة الصرير مع هواء أول الصبح. قرفصوا أمام الساقية ثم صعدوا السلم ودخلوا غرفة المسجد.

* قاص من سلطنة عمان

نقطة والحاء ليس له، والحاء فوقها نقطة والدال ليس له،
والذال فوقها نقطة والراء ليس له...

أقفال

بدأت الجلسة مع الأصدقاء وانتهت من غير أن تنزاح منه
حركة خارج اطار مجاله الفولاذي. وظل على جلسته
وبالكاد يستأنس بتدخين السجائر حتى اقترب منه التادل
وهزه من كتفه قائلاً:
- يا أستاذ ، ألا ترى بأننا أظلمنا المكان .

خرج من الحانة وقطع نصف الساعة من المشي في شارع
مظلم ترتع فيه الكلاب الضالة وإنتهى به حتى باب البيت ،
فأخرج من جيب معطفه سلسلة طويلة تجمع في نهايتها
مفاتيح مختلفة الأشكال والأحجام فتح بها الأبواب وأغلقها
خلفه. خلع ملباسه ثم تمد بحركات آلية على السرير
بجانِب زوجته النائمة، وبعد قليل جاءه صوتها مطوطا
وكأنه قادم من قرارة بئر:

- هل أغلقت الأبواب ؟

- أغلقتها

- الباب الخارجي والأول والثاني؟

- ...

- سأذهب لأتأكد

نهضت زوجته وخرجت نصف نائمة لتتأكد من وضع
الأقفال. وبينما هي عائدة إلى الغرفة سألتها أمها المستلقية
في الغرفة المجاورة وجاءه صوتها وكأنه قادم من أعماق
قبر

- هل تأكدت من غلق الأبواب؟

- نعم

- الباب الخارجي والأول والثاني؟

- .

دخلت زوجته الغرفة ودفعت بالباب خلفها وهي تتمتم
بعيظ .

- كل يوم نفس الأسئلة المعلة وتمتعت أمها وهي تمشي في
الممر المظلم

- سأذهب لأتأكد . مرت نصف الساعة ليست فيها حالة من
الترويق الممضي وهو ينظر من خلال النافذة إلى السماء
المعمتة معطيا ظهره لزوجته.

ودار بعدها حوار قصير بين جدة زوجته وأمها تسلل اليه

صوتها وكأنه قادم من كهوف ما قبل التاريخ:

- هل عاد ذلك السكير؟

- عاد يا أمي

- وهل تأكدت من غلق الأبواب؟

فعلت ذلك

- الباب الخارجي والأول والثاني؟

.....

- سأذهب لأتأكد

فتحت الأبواب وأغلقت خمسون مرة قبل أن يسود الصمت في
ردهات البيت. ومرت بعد ذلك ساعات ثقيلة تنقريها في كل
ثانية تكات ساعة الحائط أو يمزقها بفتة صراع الضحايا
في الشارع، وصدر صوت من نهاية الممر يشبه قضم فئران
وفجأة، صفقت الأبواب بقوة إهترزت منها جدران البيت. ومن
نافذة الغرفة شاهدته الزوجة وهو يجري في الشارع ملوحا
بيديه وكأنه يصارع عصابة من الأشباح

عيون مجرمة خلف الرجل الواقف على الشرفة

رجل يقف على شرفة منزل متواضع في يوم ربيعي جميل
حيث السماء زرقاء تزينها مجموعة صغيرة من السحب
وكأنها عائلة متحاببة تتنزه على ضفة نهر . وأمام سور
البيت المبنى من الحجر تخرج من الأرض المنبسطة أشجار
برية لا تزهو بجمال غير عادي سوى أن علاقتها بالأرض
متجذرة حتى الأعماق . اللوحة رائعة والألوان تنساب
مباشرة إلى الروح وتصحبها في رحلة هادئة حتى ينبع
الجمال الذي تجسده الطبيعة أو الأهل الخالد. ولكن هذا
النوع من الرسم الذي يشلح كثيرا ناحية الخيال الحالم لا
يمكن أن يصمد أمام إهترازات الأعين . وسرعان ما يبعث
الوضع النفسي للوحة - رغم بساطته وخلوه من الرمز -
قلقا متطفلا يعصف بمخيلات العابرين أمامها، وما تلبث
أن تبرز من قلب اللوحة لوحات أخرى تذوب بينها الحدود
وتختلط الألوان بلا باعث يجمع بينها .

الرجل الوحيد ذو الملامح الهادئة يقف على شرفة منزله
المتواضع الذي صممه واختار موقعه ليتجانس مع الطبيعة
البسيطة حوله . ظاهريا يبدو متلائما بلا أدنى منغص مع
وحدته ، ولكن من يدري ما الذي يقع خلف جدران البيت ؟!
التنسيق الذي وضعت به الأزهر في المزهريات على عرض
الشرفة واضح بأن ثمة وجودا أدنوثيريا داخله ... هل هي

جميلة رسمت عليها . كما توجد طاولة خشبية وخزانة كتب ضخمة تمتلئ بها وتعلتها لوحة تختلف تماما عن اللوحة في الخارج وتظهر سوقا شعبيا عريق لم يعد موجودا . وغير ذلك فهناك أشياء لا تستحق ذكر . كمزهريات صغيرة بأشكال متنوعة ، أو أبريق قديم تحيطه فناجين معدنية ومجموعة لوحات صغيرة غير مثيرة . ورغم ذلك فهذا لا يعني بأنه شخص سوي أو تنفني عنه الأنانية والنفاق الإجتماعي . حتى أنه لا يمتلك جهاز تلفزيون وهذا دليل على كرهه للمجتمع في جميع صوره .

عدا ذلك غرفة المطبخ باردة وكئيبة وكأن إنسانا لم يدخلها منذ زمن بعيد . رفوفا زجاجية مغمرة في كل مكان وطبقين أو ثلاثة وضع على أحدهما ملعقة وسكين .

في حائط ملاصق لسلم خشبي يؤدي إلى الطابق العلوي علقت جلدة حيوان ذات فرو أملس ، و يأتي بعد ذلك مر متوسط ينسكب عليه الضوء من كوة في أعلى الحائط المقابل . وعلى الأرض أسفل الكوة وضع حوض أسماك بزجاج ملون تتناثر ألوانه على المر كاتحاد بين الضوء واللون وحركة الماء . وفي وسط الممر يقع بابان متقابلان . يؤدي أحدهما إلى غرفة مكتب ضريت على جدرانها رفوف امتلأت كتب ، وطاولة عريضة وضعت فوقها آلة طباعة وأوراق ومنفضة سجائر . أما الآخر فيؤدي إلى غرفة معيشة الرجل الغريب الواقف على الشرفة وتحجبه ستارة شفافة . يتوسط الغرفة سرير بملاءات بيضاء مبعثرة ويجواره طاولة صغيرة يقف فوقها مصباح قراءة وقصاصات ورق ممزقة . وفي إحدى الزوايا هناك خزانة ملابس علقت داخلها معاطف وبدل صيفية وشتوية ولا يخلو جيب فيها من عملات لبلدان مختلفة أو أغلفة تذاكر سفر .

وفي الشرفة يقف الرجل خلف نظرة حائرة تسرح شاردة في الفضاء رغم روعة المشهد أمامه ، ويبدو غارقا في دوامة تلتهمه وتسحب إلى قاع أفكار سوداء . ومن زاوية مقربة لوجهه تبرز جلبة التجاعيد والندوب وتظهر ملامحه توجعا وكأنما من وخز حاد يخترق لحمه .

هامش

• سكان الساحل يرتبطون منذ بداية القبط الذي يرتبط بفترة موسم نفوذ الربط ويقعون على مشارف قرى الريف يشاركون أهلها عطاء الأرض حتى نهاية الموسم

زوجته ؟ أم انها اخته ؟ هل يعيش مع أخته أم مع أمه ؟ وما الذي يمنع رجلا في عمره ويمتلك منزلا عن الزواج ؟ لا بد من أنه يعاني مرضا أو أنه مجرد أناني متعمر يتقنع بهدوء بارد لا مبال !

المكان جميل بلا شك ولكنه غريب ويفتقد الحيوية . ففي الساحة الأمامية ، مكان الأشجار ، لا شيء يمنع بأن تحاط بسور عال ويدخله يشرف مهندسون مختصون على بناء حديقة أطفال تملأ بالمراجيح والزحلاقات مختلفة الأحجام . وفي مكان ما توضع مظلات كبيرة يستظل تحتها العجائز ويهدرون سويحات النهار في الثرثرة وقتل الوقت ، بينما تستفيد منها العائلات أيام العطل . وفي إحدى الزوايا من الضروري بناء بقالة تلبى حاجيات الناس .

وحال تزايد السكان في الحي الجديد لا مفر من رصف الشوارع ومن بناء مدرسة ومستوصف وباقي المرافق الهامة .

تمر العيون أمام الشرفة متجاهلة الرجل الواقف . ثم تنتقل في جولة سريعة إلى مناطق أخرى : الجبال البعيدة ، السماء ، الأشجار الهرمة ، السور الحجري ، المنزل ، حديقة الزهور تحت الشرفة ، المزهريات على عرض الشرفة ، وأخيرا الرجل الواقف على الشرفة حيث لا يرضي وجوده أحد وكأنه شيء جاثم على اللوحة أو حشرة فضولية حطت عليها .

ليس من حقه أن يكون وحيدا هكذا حتى وإن لم يكن هناك ما يحسد عليه ؛ ولكن من يدري ماذا يخبئ داخل المنزل؟

في أقصى طرف من السور يوجد باب صغير ويقابله باب آخر في المنزل وإليه تتجه العيون . ومن زاوية ما في منتصف الطريق من الشرفة إلى الباب يظهر الرجل وكأنه يختبئ خائفا خلف عمود الشرفة وتبدل ملامح وجهه لتغدو حزينة ومتضرعة وكأنه يقول بأن لا ذنب له إذا كان وجوده يزعم الآخرين . ولكن وبما أنه ثمة بابا ولو كان قصيا مختبئا فلا شيء يمكنه أن يوقف تدافع العيون الهائجة . وفي لمحة واحدة يخلع الباب وتدخل العيون المنزل المتواضع للرجل الواقف على الشرفة .

إضاءة خافتة وظلال كثيرة تحيط بأشياء بسيطة متناثرة في قاعة الجلوس بإستثناء كتب مريحة ذات ألوان ونقوش

منصور الجهني *

وهل أتبع هذا المعنى الذي لا يبصر.. غير نجم في أفاصي القصيدة.. لا يراه سواء .. هل أمضي خلفه.. أم أرجعه؟ لم يبق لي غير زيت شحيح.. وسراج يشحب، والمعنى لا يتعب، أي طريق أسلك؟ أي حانة منسية هناك.. تنتظر خطأي.. حيث شعراء مطرودين من مدن الحكمة.. من خيام القبائل، من قصور السلاطين.. شعراء متعبون.. يعودون من ارتحالهم الطويل في ضباب المتاهات، من تشردهم في صقيع المنافي، يترجلون من سفن الليل، من خيول القصائد، يتفوضون غبار الموائد.. يديرون كؤوس الغيم.. فيدنون النخل عند أطراف الأصابع، يدنو البحر، والنوافذ، والوطن البعيد.. وتبدأ الأغنية..

دائماً هناك بداية جديدة.. حتى عندما تنكسر النصال، وتنفجر الجراح دماً، أو ندماً، دائماً هناك حلم، وهناك امرأة، وهناك مجد أضعنا، اليوم خمر، وغدا خمر، ربما تشفى الكأس عن بشائر فجر، وربما تنكسر الدنان.. فتسبل الأغاني مثل نهر..

كيف أنبين الوجوه التي مرت على الماء .. ولم تترك أثراً؟

أطراف تهرب من دائرة الوقت، تكسر أفاص الجسد المحاصر بالنسيان.. وتستحم في عراء كلحف، فينهمر الضوء، ينهمر الغيم، تنهمر الحروف..

هل كان هوميروس هنا إمرئ القيس، طرفه، سعدي يوسف؟

صدى أصوات يتردد عبر سماء نحاسية، بقايا كؤوس، موائد مقلوبة، أطراف تتوارى في غيب العتمة.. بينما «قيثار مقطوع في الحانة.. كان يرن.. يرن.. يرن..» فيشف الوقت، تشفى المسافة، يشف الماء.. عن وردة، عن ظلال ترحل خلف سراب، عن وطن بعيد، و امرأة.

القصائد القديمة، القصائد التي مثل خيول تقف أمام عربات فارغة، فجأة ودون انتباه الحودي، انطلقت عبر أودية، عبر تلال، عبر منحدرات، عبر سهوب يحرقها سراب الظهيرة دون ملل، بانتظار أن تلقي غيمة عابرة جسدها المنهك من تعب الرحيل.. على سرير الرمل، وتفتح ساقبها للريح، لأعشاب الصمر المديبة، لتأوهات الرعاة اللتانين في أودية الملح.

القصائد التي مثل خيول تجر وراءها عربات فارغة، تعبر الآن صحارى الذاكرة، مثيرة زواجب لولبية من غبار.. يصاعد نحو سماء بعيدة، عرس لشياطين الظهيرة، شلالات من رقص مجنون، دوامات، لهاث، ارتجاجات في عروق المسافة.. وانطفاء القصائد التي فجأة مثل ماء.. تغافل لهفة الأصابع.. وتخفي في فضاء الزرقة الثانية، في ذاكرة الأشجار، في رعدة الأغصان العارية بين أحضان الضوء، في اكتناز الثمار الناضجة.. المفعمة بروائح غامضة.. كأجساد خلاصات.. يخلعن حرير أنوثتهن تحت شمس مدارية ويشعلن حرائق النهر. القصائد التي فجأة.. أيقظت في صمتي شهوة الغناء، وقادتني عبر طرقات الليل إلى رائحة الحناء.. في حقول القرى البعيدة، تعبر الآن .. كسرب طيور مهاجرة.. نحو موانئ الدفء، بينما تقف من ريش تقطير في هواء ثقيل، صدى أصوات يتردد عبر سماء نحاسية، طيور وروار تغرد في مساواة قرى نائية، نقيق غريبان في سكون ضحى كسول، زقزقة شحارير فوق أغصان أثل يابسة، نقيق ضفادع، خرير مياه.. يقضح سر النبع، خيانة المرايا، توتر القوس المشدود على حافة الهاوية، أباتل تطارد ظلالها فوق صخور ملساء، وقع حوافر وأخفاف، أمازيج، أعراس بدو، وميض بروق بعيدة، إيقاعات حداء، طفوس تفتح نوافذ الليل.. فأراني هناك.. سائرا خلف ظل خلف ظل خلف ظل.. خلف قافلة من ظلال.. تهيم عبر أودية، عبر تلال، عبر منحدرات، تتبع سراب أزمنة.. في فضاء أثري، تعبر مدنا في جغرافيا الحلم، بابل، أثينا، صور، قرطاجنة.. من أي باب أدخل..

* قاص من السعودية

عند خروجي من الصلاة كنت أحس بخيبة أمل وأنا أفقت عنها ولا أجد لها أثراً في السماء عند ذلك يئست فدللت إلى البيت ونسيت أمرها بالمرّة مستسلماً لإغفاءة قصيرة صحت بعدها لأجد أن الظلال في باحة البيت اختفت وقد أكتنفت الجو عتمة خفيفة استمرت للحظات ، نظرت إلى أعلى كانت هي تغطي ببطء قرص الشمس تتجه ناحية الشرق تعبر بيوت القرية ويساتينها والهضاب الجبلية المحيطة بالقرية ، تدلي بظلمتها على البهوت والبساتين والهضاب في الأسفل .

عند العصر تناسلت نقطة السحاب أصبح يتبعها جراء من خلفها ، ظلت لابتة ومن معها في ناحية قمة الجبل الغربي مرابطة هناك ، وقد مضى وقت طويل على ذلك كأنها بانتظار أوامر جديدة ، تهادت في حركة بطيئة بتوابعها وغدت سمينة واستحالت جلدتها إلى اللون الداكن ، وكانت تبدو من بعيد مكفهرة ، كبر نسل السحابة وأصبحوأ وحدهم يشكلون قطيعاً من السحابات السوداء ، يرتمسون في مشهد الغروب الملون بالأحمر الناري والأصفر الذهبي كقطيع أفيال سوداء تعبر السماء ، في حين أن السحابة الأم انتحذت جانباً من المشهد وقد تضخم حجمها في كتلة هائلة من السحاب قائمة اللون في نهاياتها قرون تنبثق من خلالها خطوط ضوء الشمس الأيلة للمغيب .

وكان في الهزيع الأخير من الليل رعد وكان برق وكان دمع يلعب في ذلك الهزيع الأخير من الليل ، مثل ماسات ثعينة في حكم أن تسرق تنز به سحابة فاض بها الشوق إلى الأرض تدفقت بسلسبيلها المزاريب واجتاحت بيسولها الضفاف .

(٤)

حل الشتاء باكراً هذا العام اعتمدت رؤوس الجبال بغزو أبيض من السحاب وتمنطقت ذراها بصبر الغيم البيضاء ترسم مشهداً شتوياً أسراً ، حيث تحمل الريح السحاب

إلى نعيمة بنت سليمان التي ما زالت تظف هناك عكازاً يسند النخيل ، وتستقي السماء في كل صلاة (١)

كان شكل الشمس أسهل بالنسبة لي فهي بسهولة عبارة عن دائرة مشعة باللون الأصفر نفذتها في صدر صفحة كراسة الرسم رغم إصرار مدرس الرسم الذي عنفني على ذلك ، على أن نغذ بألواننا صورة سحابة لم أجد رسمها ، كان بمثابة الفشل الأول ، يمكنني بعدها القول أنه بت مفرماً بموضوع فشلي أيما غرام ، فأصبحت جل وقتي أترصد هذه الكائنات الطيفية في مجيئها ورواحها ، أرقب تحركاتها أستوعب في رأسي الصغير الكثير الكثير من الاستنتاجات حول حياتها القصيرة نوعاً ما . مسلحاً بفضول الطفل وتساؤلاته الأولى ، يحلو لي أن أرقب السماء وأنفحص أنيميا الأزرق ، ففي كل ظهيرة أضعد فوق سطح بيتنا أمارس ذلك بمتعة أرنو بخفري بعيداً في امتداد السماء الشاسع فكنت لا أحفل بوجه الشمس الشديد الذي يؤذي عيني .

(٢)

كانت هناك في البعيد مجرد نقطة بيضاء تترامى من جهة الشرق في الامتداد الأزرق أرقبها تنتقل في أنأة ما أن تقترب حتى تهتعد بيضاء ناصعة وخط شيب في جبهة السماء هي إذا سحابة تأنهة تمضي هكذا وحيدة وكأنها خروف أبيض ضل عن القطيع ، أثناء تنقلها التانه ذلك من الشرق إلى الغرب كنت أتابعها ، لم يحفل بها الجميع فقد كانت الشمس ساطعة أقرب إلى مزاج الصيف والسماء كما عهدناها مكتوفة للشمس وضوئها القوي.

أراها تعبر فوق رأسي تماماً تمضي بهدوء وكأنها وقت ذاك جاءت لتلقي تحية ، أنسحب لأداء صلاة العصر في الطريق إلى المسجد لا تزال تحت نظري كانت قد أكملت عبورها معلقة الآن في الأفق الغربي تتدلى فوق قمم أحد الجبال المحيطة .

* قاص من سلطنة عمان

وتسوقه زرافات قادم من المحيط الهندي ناحية جبال عمان هكذا واحات الداخل المنزرعة بين السفوح والمنحدرات الجبلية بتضاريسها الصخرية الوعرة ، أصبحت في نطاق مظلتها تتغير وتيرة حياتها حينها هذه الواحات فتشهد طقساً ماطرأً يمتد لأسابيع يحيي الصرع والزرع بعد طول انتظار .

في رحابة الغيم الذي يجلب الآن الشمس خلفه ويلقي بلفاعة قاتمة على مشهد المكان في أفق تتناغم في أرجائه ألوان الرمادي والأبيض والأسود تبدأ دراما الطبيعة الساكنة والثابتة في سبات عميق وذبول بل وموات ، بالاستيقاظ شيئاً فشيئاً مع أولى زخات المطر الذي تنز به الغيوم تتراكم في السماء وقد غدت سوداء قاتمة كأنها ثمار يائسة قد نضجت في عذوقها ها هي تهمل وتسد بالمطر بسفاه على الأرض العطشى من تحتها ، ترسل دفقها هذه الغيوم بغزارة متواصلة الليل بطوله (وكانها تختار الليل لكي تختبئ من عين النهار أمر صدقاتها) ، قرب سقاية تسكب الماء مدراراً ، كانت للشعاب والمصارف المائية قد اتخمت بفعل الغزارة الشديدة من المطر تنحدر إليها المياه من المنحدرات والسفوح الجبلية في دفق قوي تجمع بشكل غزير لتغدو سيولاً هادرة تملأ مجاري الأودية تتفايض بها الضفاف متدفقة في قوة وغفوان لتخالط نعمتها النعمة التي لا تأمن القرى والبلدات التي تحايث هذه الأودية مكرها .

(4)

والوادي والوادي كان نداء تلو به الحناجر ، فقد ضجت البلدة بجوقة من الأصوات الهازجة تردد في كلمة واحدة والوادي تدفع بها الحناجر إلى أقصى مدى ، وسيلة إخبار ناجعة تتبعها في الإبلاغ والأخبار عن خير هام ومفرح كهذا ينتظر برجاء . انطلق الجميع ، فجأة غدوا خفافاً بتأثير وسحر هذه الصيحة والصيحات التي تناسلت عنها في هارمونيا شكلت سيمفونية رائعة للاستقبال وتأدية الحفاوة المطلوبة ، لإكتماله للقاء من التزامات وأعباء شؤونهم التي كانوا منغمسين فيها حتى الأذان قبل ذلك . هرولوا تراكضوا مسرعين يطاير الغبار خلف أطراف أثوابهم منهزمأً يرتد حسيراً ، فالقادم

الساعون بلهفة إلى لقائه يبشر بذلك ويؤدي في النتيجة النهائية إلى كسر سطوة الغبار وتحطيم حلقاته التي تحيط المكان بأغلال قطها ويباسها .

هكذا يأتي الاستقبال حاراً يليق بشخص القادم ومكانته يزدحم بالعواطف الجياشة التي ما انفكت تفيض تحرقاً وشوقاً للقياء ، الانتظار وطوله قد شحن العواطف وأفاضها دفاقة صادقة عفوية لا يحدها ظرف ولا يقعد بأصحابها شاغل عن ملاقة الغائب فمجرد قدومه قد خلق واقعاً مغايراً . إذ ذاك لا لحظة في الزمن من قبل ومن بعد إلا لحظة الرضا تلك ، بالنسبة لهم إنه الغائب الحاضر .. الغائب في السماء ، غيباً لا يقدره إلا الله بقدر يرسله عليهم خير ورحمة ، الحاضر في ذاكرتهم حضوراً مؤسّطراً تمتع منه الذاكرة الجزء الغالب من مكوناتها الثقافي / الاجتماعي بقصصه وأساطيره وخرافاته . كلهم معلول بشر وحيوان وحجر وشجر بالنسبة لمكانته وهو بالنسبة إليهم علة في ذاته .

(5)

على حافة التلال والمرتفعات الجبلية كانت تتراعى لخطواتنا الدرب على فتيل سراج يقودنا في عممة الظلام الحالك في تلك الليلة القارسة الباردة متدثرين باللباس الثقيلة فوق الدشاديش اتقاء البرودة التي تتسرب في ثنايا العظام برودة الجبال التي تهب مع نسائم الليل الطرية تنساب في هبات باردة جافة من السفوح والفجج المحيطة تحت سماء غائمة ننهب الطريق في خطو عاجل تختل أقدامنا وتنزل هكذا نحو مصيرها فوق حصوات تتقافز تحت خبطاتها الواهنة ، مدلين ظللنا التي يدللقها السراج تحت الأقدام والتي يظهر رسمها على هيئة أشباح وكأننا نلعب نفقو خطواتها وسط ذلك الظلام المدلهم . السماء مكشوفة من فوقنا ترجها الرعود وتشعل أوارها البروق نمضي مسرعين تحت وإبل المطر . على مرمى حجر كانت القرية ، تظن حميرنا بسليقتها الغبية إلى مسالك الدروب إليها . ينهمر المطر ونغذ الخطا مسرعين نعلم بدثار بظلة أو جدار ، لكن السيول الكاسرة تسد المنافذ إليها .. إلى القرية الحلم ونظل طويدين في العراء .

خليفة بن سلطان العبري *

يتماهى الليل بحضور وجه الصبح الشفيف فيزاح قليلا ثقل هاجسها عند انبلاج الضياء المكهرب بعطر عالق من ليلة البارحة.

.. تأتي مستعيرة من شفق المغيب زينة الصبح تخضب يومه بالحسن.. مسحة طهر.. نعاس من حياء وشموخ راقدة جمال الحياة وبيت رفيع وتاريخ عظيم.

تمتد شمس الوجه في بصره..

تسافر به اليها.

يألف الغربة لانه يحملها في كل سفره.

سواها يقذف للنسيان وهي ترسخ أكثر.. وتزداد وتزداد رسوخا.. وينساب لفظها غديراً في صحاريه يروي ظمأ غيره وما يرويه.

لأجلها ضمد كل الجراح، فإذا أدمى جرح قديم أتى غيث هواها، أرعد أبرق ثم انهمر ممزوجاً بالوان الطيف فأبرأه.

عشقها كان خطوة أشعله التفتيح.. غدت جمره رائحتها حب ورمادها حب شفيف.

يجتاح كل خرائطه .

لأجلها فل من رصفه.. كسر الطوق.. حمل حواسه بين ذراعيه قربانا لرياحها.

رياحها التي تهب عليه نسيم فردوسي في شتى الفصول. توزع حواسه في زوايا الجهات لتتداخل وتستجمع أقطابها من غير فوضى لتصب في كل درب ينتهي عندها.

كومبيسا

من أقاصي الشرق الآسيوي.

اسمها ايلي.

حسنا كورية في الثانية والعشرين.. جاءت متحملة زحمة وثقل الدرجة السياحية لأربع عشرة ساعة لتسكن عاما كاملا على ضفتي نهر الكامب.

قالت إنها عاشقة اللغة الانجليزية ، رغم ان نابضها لا يخفق راحة للانجلين. ايلي أنت انجلترا طالبة للغة الانجلين.

قالت له: سأصنع لك اليوم «كومبيسا».

قال لها: ماذا تعني «الكومبيسا»؟

قالت له: أكلة كورية لا يوجد شيء ألد منها على الاطلاق. انني أعشقها، أكلها بنهم.. لا أشبع منها.. لا يكفيني طبق واحد ولا حتى أربعة أطباق.. ولو كان الطبق بحجم هذه الوسادة.. لا.. ولو كان بحجم هذا السرير

لكن الحسنا الكورية تراجعت عن ان «كومبيسا» ألد شيء على الاطلاق بعد ساعة واحدة فقط من تأكيدها المطلق.. قالت له وهي تتناول «روب الاستحمام» من على المشجب:

اكتشفت الآن ان هناك شيئا ألد من «الكومبيسا».

تذكر

... التايمز الضفة.. والغروب اللحظة حيث القرص النادر هنا ليمون ويرتقال، وحيدا يقص التخيل على نفسه مختلفا عن كل المتأملين والحالمين والعابرين وخيالها في القلب.. وتقول العيون كل الجهات غيرها لا أحد.. كأن تذكرها بسمه تلهبه تنهيه فيختفي الكل سواها.

* قاص من سلطنة عمان

كلمات الحكيم

فلسطين «وردة المقاومة» (الدائرة): تشكيل وشعر وقص

في الدائرة تتخلق جواهر بين بدء ونهاية. ومن تلك النقطة التي تشكل بداية الدائرة يأخذنا خيط الوجود بين خلق وممات. في الدائرة تتشكل أرواحنا. ومنها نرى وجودنا والآخرين. فمن دائرة أرضنا التي سقطت عليها أرواحنا التي ظللنا طويلاً نلعب بترابها وفوق ترابها وعليها ومنها خلقنا. كانت تلك العلاقة الحميمة خيطنا الدقيق والعميق. الدائرة عالم مقلق على الداهل ومفتوح على الخارج، قريب وبعيد وفيها (الدائرة) يتشكل وعينا، بالجمال بصرية، ويتخلقنا نعيد فيها تشكيل معاني الكلمات والأشياء، نجدد فيها مصبات حياتنا، ونمحي عليها ما انصهر وذاب على هامش الحياة.

(الدائرة) عرض تشكيلي شعري قصصي أقيم في منتصف الشهر الماضي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

حيث تالفت هذه الاشكال التعبيرية معا تحت سقف واحد في عرض مختلف، وجديد، واستثنائي، عرض اختلعت له الدائرة اسما ومعنى. معرض الدائرة عمل متميز باستحقاق. وبما انه متميز يتميز هذا أتى من اختلافه عن المقلد والشبيه فهو حديث ليس لدينا في عمان فحسب، حيث انه حديث حتى في بلدان عربية لها تجربتها الفنية.

فاستخدام تقنيات الصورة، والصوت يحتاج الى ذهنية لديها الاستعداد للعمل في مثل هذا النوع من الفن الجديد «الفيديو آرت» إذا تم توظيف الصوت والصورة ودلائلها في اشتغال فني مختلف خدم الفكرة الفنية بشكل متميز.

هذا الالتقاء التشكيلي الشعري القصصي تقاطع وتناص بين فنون الابداع، فالابداع مكمّل بعضه بعضاً، وتحت سقف ذلك التقاطع المعرفي التقى التشكيليون أنور سونيا وسليم سخي وحسن مير والشعراء سماء عيسى وزاهر الخافري وطالب المعمرى والقاصون بشري الوهبي وروينة خلفان وناصر المنجي.

التقوا ليس تحت سقف اسمتي، وإنما تحت سقف نداء الفكرة والكلمة في اقانيما ومدلولاتها وتشكلاتها، بين معراج الروح وسفر الرؤيا.

فتجربة عرض الدائرة أتت بعد تجربة أولى شبيهة حملت اسم فلسطين «وردة المقاومة» اقيمت في نفس مقر الجمعية منتصف العام الماضي احتفاء ودعمًا وتضامناً من المنفقين والأدياء والتشكيليين العمانيين مع القضية العربية الاساسية وهي القضية الفلسطينية ففي تلك التجربة المتميزة الاولى كان للتشكيل والشعر الاساس في تلك الاحتفائية التضامنية.

في تجربة (الدائرة) تمت الاستفادة بشكل أفضل وأكثر دلالة حيث لعبت التقنيات الحديثة دورها المكمل في هذا النوع من العروض.

ط. م

«رجل لا يفرق بين السكين والوردة» د علي المخمري

تداعى أصدقاء عدة جمعهم الشعر في أول لقاء احتفائي بصدر المجموعة الثالثة للشاعر علي المخمري. فقد صدرت مجموعة «تعريفات رجل لا يفرق بين السكين والوردة» للشاعر علي المخمري بداية الشهر الماضي عن دار شرقيات بصر.

تمت الاحتفائية بشكل جمالي وجماعي، قرنت قصائد من الديوان الجديد بصورت أربعة من أصدقاؤه الشعراء كل بطريقته، بين غنائية ذات منحى تراثي عُمانِي. وايضاً بشيرة ذات ايقاع سريع (متجلية) في مدام اللحظة والمعنى.

كما قدم الشاعر بطريقة تشبه الأداء المسرحي عدداً من قصائده، مستفيداً من وقفة هنا ومتحركاً بين ضوء وظلمة، متكنساً على زجاج الشرفة، وأحياناً يأتيها صوته - شعره من باب يكاد أن يفلق.

ذلك الحضور والغياب كان مرفرفاً بأجنحته في لقاء الخميس الثالث عشر من الشهر الماضي وقد اكتملت حلقة ذلك الاحتفاء بقراءة عدد من قصائد الديوان الجديد مصحوباً بحزف على العود تقارب مع تيمات اللحن الإيقاعي للقصائد.

احتفائية صدور المجموعة الشعرية، احتفائية لكل الشعر وليس لعلي وحده. هذه الاحتفائية بشارة أولى احتفائيات لكل اصدار شعري أو قصصي (عُماني) رائع ومتميز. خطوة أولى صحيحة في طريق طويل.

هذه الاحتفائية بهذا الابداع الذي أتى بعد باشتغال حقيقي وفاعل لصالح كتابة قصيدة النثر والتفعية.

صوت شعري جديد استطاع خلال مدة قصيرة أن يرسم اسمه في خارطة الشعر العُماني الحديث... حيث

تمت هذه الاحتفائية في بيت أحد الأصدقاء متميزين عما قريب الاسراع بإشهار بيت المنفقين والأدياء في

عُمان وهي جمعية كتاب وأدياء عُمان (فيد التأسيس) والذي ننظره أن يرى النور خلال مدة قصيرة قادمة

ففي انتظار ان يتحقق مشروع الجمعية الذي هو هدف مهم، ووطني يخدم الثقافة في اتجاهاتها ومناحيها.

فان الانتظار سيظل مجرد حلم ينتظر أن يرى النور.

ذات تتشكل بين الماء والأصابع لأحمد الشهاوي

شاكر عبد الحميد *

لا شعورية أولية نموذجية خاصة
بالمرأة، والعكس بالعكس.
في علاقة الرجل بالمرأة ليست هناك
امرأة واحدة أو شخصية واحدة للمرأة،
بل شخصيتان، أحدهما الشخصية
الأساسية أو الأولية Elementary character
والأخرى هي الشخصية المتحولة
Transform the character وتتعلق الشخصية
الأساسية بكل الجوانب المرتبطة
بالأنثى كدائرة عظيمة، كمحاولة،
وحامية تحيط - على نحو قوي - بكل
ما ينتمي إليها، وتحميه به كعادة
خالدة، كما في علاقة الابن بأمه، فكل
شيء منه ينتمي إليها، ويكل
خصائصها، ويتمنى أن يعود إليها كما
تتمنى هي أن تعود إليه، وحتى عندما
يصبح هذا الابن مستقلاً، فإن هذه
الأم، ومن خلال حياتها، في لا شعوره،
تجعل استقلاله نسبياً وليس مطلقاً،
فتحوله إلى صيغة أو تفصيلية جوهريّة
من وجودها أو كيانها الدائم.
ويكون حضور هذه الشخصية الرئيسية
النمذجية أصلية الأولية الأساسية
للأنثى/ الأم كبيراً عندما تكون الأنثى
ما زالت صغيرة، والوعي غير متطور أو
مستقل، ومن ثمّ يكون اللاشعوري الذي
تشغله هذه الصورة الأساسية الأولى
هو الساند المسيطر. هنا تكون هذه
الأنثى (أنا الشاعر مثلاً) معتمدة في
علاقته بها، يحن إليها، ويسلك تجاهها

«مياه في الأصابع» ديوان الشهاوي الجديد بمثابة السيرة
الذاتية، أو الأسطورة الذاتية الخاصة للشاعر التي تصور
حالات ذاته وتحولاتها. «مياه في الأصابع» اسم جيد
لعنوان كان الشهاوي محظوظاً - في رأيي - في وصوله إليه،
فالعنوان علامة على عالم الشاعر، وهو قناعه الخاص الذي
يخفي وراءه حركة هائجة لأمواج ومياه وأنهار ويحار
وذات متلاطمة، وعوالم لا تكف عن الحركة أو التدفق، وكذلك
الهدوء والسكون، ثم المعادة إلى الحركة والجريان. المياه
في أصابع، الأصابع كأنها ثقبوف وفراغات، الثقبوف يتسرب
منها الماء، والماء يغض بعد أن يفيض، والأصابع تحاول
الامساك بالمياه، لكنها لا تجد سوى الوهم والبقايا والأثر.
وبدلاً من الشراب تجد الشراب، وبدلاً من اليقين تجد الوهم،
وهكذا صاغ الشاعر أسطورة الخاصة.

الذات المنقسمة

ثمّة ذات منقسمة في هذه القصائد، ذات تسعى إلى الاكتمال
فلاتجد إلا الوحدة، وتسعى إلى اليقين فلا تجد سوى الشك
والفكك، وتسعى إلى الرّبي فلا تجد سوى العطش.
هذا الديوان مخفّرات من رحلة شعريّة طويلة تكشف عن بحث
دائم محموم لدى الشاعر عن ذاته، والأنثى حاضرة في كل
جنبات الديوان، الأنثى بمعناها الإنسانيّ المحدد، الأسطوري
المطلق، والأنثى بمعناها الأرضي المحدد، وهناك وجه للمطلق
في النسبي، وجود النسبي في المطلق، والمبحوثة عنها في
الديوان ليست أنثى واحدة، بل هي حالة مركبة من كل الاناث
امرأة يتم تشكيلها من شتات، بل هي الأنثى الأم العظيمة التي
بحث الشاعر عنها بين كل النساء.

وعليّنا أن نعود هنا إلى «يونج»، فهو حامل مفاتيح مهمة يمكن
أن نفقح لنا بعض أبواب هذا الشاعر الدوارة
«يقول يونج لنا إن ثمّة امرأة داخل كل رجل يسميها الأنثى»، وثمّة
رجل داخل كل امرأة يسميها «الانيموس»، ولأنه لدى كل رجل خبرة

* ناقد وأكاديمي من مصر

سلوكا شبيها بسلوك الأطفال نحو أمهاتهم، يحتاج دائما إلى وجودها معه في ليله ونهاره، ودائما يناديها، ويبحث عنها. وثمة نوع من الجاذبية النفسية فيما بين الأنا الواعية واللاشعورية الذي تكمن فيه شخصية الأنا الأساسية (الأنا خاصة)، وتجعل هذه الجاذبية «الأنا» تعود كثيرا إلى حالتها اللاشعورية الأصلية، حيث كانت هناك علاقة حميمة خاصة مع هذه الأنا، وقد تكون هذه العودة إليها من خلال الأحلام أو الذكريات، أو من خلال عناصر التحول الطبيعية، كالماء، والغاز مثلا.

وكما كانت الأنا هشة ومتقسمة، وكما كان المهيم على وعيها وإدراكها للواقع والحياة هو التهديد والخوف من الزوال والموت؛ زاد حينها إلى البدايات، وزادت عودتها إلى الأنا الأولى، حيث الأمان، والاستقرار، وانقضاء الخوف والتهديد.

وترتد الجاذبية النفسية والانجذاب الروحي نحو استعادة تلك الصور اللاشعورية، المطمنة، المهدنة، المريحة، المبهجة، الخاصة بالشخصية الأساسية- أو الأم- كذلك، عندما تزداد حالات التعب والوهن والتفكك النفسي أو الجسدي، وكذلك في حالات الكآبة الروحية، عندما تفقد الطاقة الحيوية حضورها في الوعي، وتعتبر عن نفسها من خلال مشاعر مثل نقص الحاسة، وضعف المبادرة، ووهن الإرادة، والشعب والعجز في التفكير، والنزوع والجسد، مع سيطرة خاصة لهواجس الموت والأخفاق، وضيق الوقت أو انسرابه كما تنسرب المياه من الأصابع.

تتحلى هذه الحالات وتتجسد، فتتحول إلى شكل مرئي على هيئة رموز مألوقة، مثل الضوء، والشمس، والقمر، والنار، أو على هيئة أسطورة خاصة ببطل يفرق في غلام يكون على هيئة ليل، أو ربح، أو كهف، أو جحيم، وعالم سفلي.

لكن البطل لا يستسلم دوما للظلام والعمتة، فهو عندما يذهب إلى ذلك العالم المغم، أي إلى ذلك الجانب الخاص العميق والمقامض من الذات، يصل إلى نوع من الفهم والإدراك لما كان مجهولاً بالنسبة إليه، أنه يدمج تلك المكونات الأولية في ذاته، فنقوى هذه الذات وتنسج، أنه يحول كل الصور السلبية الخاصة به المرتبطة بالخوف، والوهن، والمرض، والموت، والغياب إلى صور إيجابية يشتق منها مادة جديدة للطمانينة، والقوة، والصحة، والحياة، والنضور، والأبداع، أنه يتحول من مستقبل سلبي مخلوق منجذب نحو الظل والصور القديمة المخبوءة في اللاشعور، إلى خالق ومحرك إيجابي وجاذب، أنه يتوحد هنا مع البطل الذكري، أي مع الجانب الذكري من شخصيته، ومن هذا التوتر والصراع الحي بين اللاشعوري الحميمي الخاص بالأنا (لما) والشعور الإبداعي الخاص بالأنا (لنار) تصبح هذه الأنا تدريجيا قوية، وتدرجيا مستقلة نسبيا أو على نحو أكبر، ومن ثم تظهر الشخصية الأخرى المرتبطة بالأنا، ألا وهي الشخصية المتحولة أو التحولية، وهنا يكون التركيز أكبر على العنصر الدينامي المتحرك من النفس أي أن العنصر الذي يتصادم مع الدافع أو النزوع المحافظ الخاص بالأنا الجوهرية أو الأساسية، أي أن الشخصية المتحولة تكون مدفوعة نحو الحركة والتغير والتحول والأبداع، ومن ثم يكون هناك عن امرأة أخرى، وقلعية أو متخيلة

تتجسد فيها كل أو بعض صفات هذه أو تلك الأم الأسطورية. وهناك تفاعل وتداخل بين هاتين الشخصيتين الأساسية والتحويلية، ولا نجد انفصالا بينهما- كما يقول نيومان- إلا في الحالات غير العادية أو المتطرفة، فأحدهما تسيطر على الأخرى، في وقت معين، في حين تسيطر الأخرى في وقت آخر، وخاصة عندما تكون هناك علاقة قرابة أو دم، فتكون العلاقة بين الأم والطفل هي الحاضرة.

إن المشاركة الصوفية بين الأم والطفل، أو بين «الأنا» والعالم هي الموقف الأصلي الخاص بالذي يجري والذي يتم احتواؤه، أنها بداية العلاقة الخاصة بالأنا النموذجية أو الأولية.

تكون الشخصية النموذجية الأصلية وكذلك الشخصية التحولية أشبه بالوعاءين للتخاض، وهما خاصة مميزة لكل نموذج أصلي بدائي أو أولي، فالانقسام والتعدد هما أصل الحياة، والأم العظيمة ليست مانحة للحياة فقط؛ بل هي أيضا مانحة للموت، وهي أيضا موضوع للموت، تقضع له، وتقوى، وتتجدد، فتخص، هي تمنح الحب فتمنح الحياة، وتمسح الحب، فتعجب الحياة، وترتبط عمليات المنح والحب الخاصة بها هذه بالوظائف الأساسية للحياة، فعندما تختفي هذه الأم لسبب ما، يصل الجوع والعطش محل الطعام والشراب، وتحل البرودة محل الدفء، ويأتي التعرض والانكشاف بدلا من الحماية، وبدلا من البيت والمأوى يصل القلق محل الرضا والتمتع.

لكن الأهم هو أن غياب هذه الأم وغياب العلاقة الحميمة معها يجلب معه هذه المشاعر الحادة بالوحدة والعزلة والانفصال وهي المشاعر التي تحتل مساحة النفس بدلا من ذلك المبدأ النقيض الذي يكون موجودا معها، والذي يرتبط بدوره بالمشاركة الصوفية والسحرية، أي بالعلاقة التي لا تكون هناك، معها، أية عزلة، ولا يكون، معها، شقاء ولا غربة ولا نفي، ومن ثم فإن رموز الرحيل والمنفى الموجودة في قصائد الشهاوي لها ارتباطها الوثيق بهذه الوحدة، تلك التي حاول ربطها من خلال رموز عدة نحاول أن نتعرض أن نستكشف بعضها في هذه الدراسة.

الأم العظيمة - Great mother - إذن- رمز أسطوري خالد ومتجدد، فهي حاضرة في كافة أساطير الشعوب القديمة والحديثة، وفي أعمالها الفنية الفغلية والبصرية. هي مالكة مفاتيح الصوفية، وكذلك مفاتيح بوابات الميلاد، والموت، والتجدد والانبعاث. هي المتجددة دوما، والجالية للفصول، والمتحركة في المياه، والمانحة للحياة. وهي أيضا ذات الطبيعة المزدوجة المرتبطة بالحياة والموت، والأبداع، والبناء والهدم، والدخول والخروج، والقرب، والبعد، والخصوبة، والجذب، وهي تقدم الحماية والأمن، وترتبط كذلك بالقوى الغامضة المخيفة الخاصة بالتفكك والمرض والموت، هي القوة المبدعة المجددة المغذية لكل أشكال الحياة، وهي أيضا الرحم والكهف والدائرة والقبض هي المرتبطة بالتحول والأشراق، والحكمة، والهادية المرشدة لما وراء الظلمة، والمحول للإنسان من مرتبة أدنى إلى مرتبة أعلى من مراتب

الوجود، وهي السر النهائي المرتبط بالعدد سبعة، ويوم الجمعة، والحررة للطاقات، لكنها المقيدة لها- بشكل ما- أيضا.

فكيف دخلت هذه الأم العظيمة في قصائد الشهاوي، وكيف عبر عن تجلياتها المتنوعة، وجسد حالاتها أو حاول الوصول إليها والاقتراب منها؟ لقد حاول ذلك بطرائق ورموز عدة يصعب أن نحيط بها في هذا السياق، وسكتفي بالإشارة إلى اثنين فقط من هذه الطرائق والرموز هي: ١- الجاذبية النفسية أو الانجذاب الروحي (أو رمزية النداء).

٢- رمزية الماء

أولا الانجذاب الروحي، الحنين إلى البدايات،

ثمة ضمانات، وأفعال نداء، وحنين إلى البدايات، وأرواح تكلم بعضها وتنتهات، من ذلك مثلا ما جاء في «كتاب الموت»:

«لماذا ذهبتني؟ ولم تقولي سر» وكذلك «بحر ناداني/ فأنتيت من طرق مناوئة ونائية/ أفكك فيض لغة من طيورك أدركت سفري». وأيضا: «هل هاتفت مني إليك سيجبي أمواتا/ وتبقى الروح صاعدة الي»، هكذا تكرر الاشارات الدالة على النداء والهتاف، والحنين، والترحل، والشغف، وثمة انجذاب متبادل بينه وبينها، يجيبني النداء من الأم العظيمة الغائبة الحاضرة، أو من بدائلها، وليس لها من يديل، انجذاب عميق بينها وبينه هو الحاضر الغائب معها، ليس ثمة انفصال بينها وبينه، حيث يقول لها «لم تكوني- مرة- في غيبة عني»، ويقول كذلك «كأنني وكأنت أنا»، وكذلك «في كل شيء أراك أنت»، ووجه نفسي منك أنت، لكنه يقول لها كذلك «عطشي إليك ماتم، فأشربي»، وكذلك «حال بيني وبينني حجاب وغيبة وميتة أول وخائنة وغربة وغربة كون وجمعة واثنين».

وايضا: «أرت نفسي إلى نقطة/ أنت أولها/ لما طغى بحري/ وتكسرت سفني».

هذه النداءات والهتافات والحروف هي أصوات طلب ورجاء، وتماويز، وتماثل وفتح لعوالم مخبوءة سرية، هي علامات خفية، فهناك حنين إلى البدايات، إلى الصور الأولى، إلى البكارة والطهارة، إلى التكامل والحرية، وإلى التحقق والعفوية والانطلاق والتجسد والوحدة والاتحاد، هي أصوات يحاول الشاعر من خلالها أن يربأ صدع روحه. أن يرتق شتات نفسه، ويركب شظايعها فتتلمذ في مركب جديد، لا وجود للذات خارج لحظات الخطاب كما قال عالم اللغة «بنفسنت»، ذات مرة، فالذات يعاد تكوينها على نحو دائم من خلال الخطاب. ومن لحظات الخطاب في هذا الكتاب- الديوان هذه الحروف والنداءات والهتافات، فهي تفتح بعض أبواب عالم الشاعر، وتدخلنا فيه فيواجهنا الماء

ثانيا رؤية الماء

الماء هو المادة الأصلية لهذا الديوان، ومن ثم فالشاعر هنا حالم بالماء، لكن الماء هنا لا يفيض، ليس ماء متجددا مرتبطا بالري والشيخ؛ بل ماء يرتبط بالموت والجفاف والجذب- والنفاء، حيث تحضر مفردة «العطش» بتنوعاتها بشكل كثيف.

إننا نجد الماء موجودا في الديوان في صور مثل:

«والبلاد لا تصير ماء في دماء مقلتي/ لكننا/ دم»

ومثل: «صار البحر أسيرا/ للسلك الفلجي/ وعميلا للماء الأركد قدام المقيي»، وكذلك «أضحي البحر جزائر يتخاطفها الأعداء»

وأيقضا «يتكسر رأسي بين تجاذب أطراف الموج وغربة الماء».

والأكثر أهمية: «كل السفين التي مرت/ مياه في الأصابع»

الماء في الأصل هو مصدر كل إمكانيات الحياة، وكل احتمالات الوجود، هو المنبع والمصب، ورمز لكل ما هو غير متمايز أو متشكك في العالم، هو الشكل الأول للمادة، السائل الذي يحقق تشكل الكل كما قال أفلاطون، هو الشكل أنوع المياه وأشكالها كالأنهار، والبحار،

والينابيع، والغيوم، هي رموز للألم العظيمة. وترتبط هذه المياه بالميلاد والميلاد الانشوي، ويرحم العالم، والخصوبة والتجدد

والإبداع، وهي رمز للتدفق المستمر للعالم الواضح الخارجي، ولها ارتباطها كذلك بالشاعور والفسيان، فالمياه تجدد وتجيد وتعيد

وتطهر، وتجعد وتغير وتعيد، وهي ترتبط بالربطية والحركة الدورية للدم، وباستمرار الحياة والأفهام. وفي مقابل الجفاف والحالة

السكونية للموت تتحول المياه في قصائد «الشهاوي» إلى دم في العيون، ويصحب البحر أسيرا لسلك ميت متجمد، وقربنا للركور

والصمت والكساد أمام المقيي، ويصحب البحر جزائر يتخاطفها الأعداء، وحركة الموج في البحر تتكسر داخل العقل صاعدا وألما

ومعاناة، والبلاد تفر من الشاعر وتكعد، كالكماء، الذي يتغلغل الثقبوب فلا يبقى فيها ولا يقيم، وتكون كل سنين الشاعر التي مرت وانقضت، أشبه «بمياه في الأصابع»، مياه تتسرب، وحياة تنفث، وعمر

ينقصي، ولا شيء يبقى، المياه تتغلغل الأصابع فتسرب منها وتهرب، وكذلك سنوات العمر وأيام الحياة. والأصابع لا تستطيع أن

تمسك بالحياة، فالحياة منسربة مقلقة هاربة ثائبة، ويكتب الموت تاريخه على الماء لكنه أيضا ينسى موعده، مما يشير أو يوحي بأن

ثمة حياة كامنة في الماء تراقب هذه الكتابة العابرة الهاربة، وتحاول أن تنأى بنفسها، وتهرب من كتابة الموت هذه، تلك التي لا

تظهر، ولا تتجسد، ولا تبين.

يرتبط الانفاس في الماء بالعودة إلى الحياة البدائية الأولى الخاصة بالنقاء والطهر، بموت حياة قديمة، وبداية حياة جديدة، وبانفاس

الروح واندماجها في العالم الخارجي. والمياه المتدفقة رمز للجنة والفردوس، ذلك الذي يحاول الشاعر أن يستعيد بالكتابة والفكر

والأحلام فيفقد، والأمطار والغيوم رمز لعلاقة الأرض بالسما

ويرمز القوس في المياه إلى البحث عن سر الحياة، وإلى محاولة فهم

للمفوض الكلي المحيط بها.

الماء والنار عنصران متصارعان، لكنها في النهاية يتحدان ويتكافلان، إنهما يمثلان كل المتناقضات في هذا العالم، أي الربطية

والحرارة الضروريين للحياة في هذا العالم.

تحضر ذات الشاعر منقسمة بين الماء والأصابع، بين محاولات التشكيل وهروب الشكال «وأصعلك ذاتي بين الشط وبين الماء»

ويتكسر رأسي بين تجاذب أطراف الموج وغربة الماء» «والأرض تحكي سيرة لم تكتمل» (الأحاديث: حديث السر). الحزن حاضر ومقيم في هذا الكتاب السيرة الذاتية، ففي قصيدة «خمس

مقاطع لحزني طويل الماقاة» يقول الشاعر: «الحافلة لا تجيء، ويعطول

خالصة، وورق أبيض، وجبر أسود، وسرير أسود، الأسود رمز للفوضى، ورمز للموت، فتمت «حشائش سوداء تسبح في مياه القلب وتستقر في باب الدخول». (الأحاديث، السفر الثاني، أحاديث الماء).

ويزداد ارتباط الماء بالأحلام، وتكثر الإشارات لأفعال الخروج والدخول، والحركات المعبرة عن الانقسام الدائم للذات، والرغبة الشاعرة في الاكتمال والتكامل عبر الماء ومن خلاله. هنا يقول الشاعر «أخرج من تراب، وأمضي نحو هاوية...! أغادر البيت، الشوارع، المياه، أبقى على السرير راحة للأصابع» وأيضاً «بلغ الذين أحبهم لثني خارج، ودع واحدة تراني في المنام، وثمة ارتباط بين الروح (النفس) والريح (النفس).

« (ليس رجلاً) هي ما تقبض الآن يا أحد! لكنها روح التي فارقت».

وتكثر الإشارات الدالة على الخروج في القصائد: خروج من القرية إلى المدينة، ومن الطفولة إلى الصبا والمراهقة والرشد، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الآن إلى الآخر، ومن الحاضر إلى الماضي، ومن الوطن إلى الغربة والسفر، وخروج أيضاً بالمعنى المجازي العلمي الليلي التذكيري. وثمة علاقات قوية بين أنواع الخروج هذه وبعضها بعضاً، وهي ترتبط أيضاً بأنواع من الدخول والبحث عن الأثني الخالدة، وثمة يقين قار بارتباط الموت بالفرة، وبالنفس، وارتباط الحياة بالفسحور والتجدد والأبداء.

ويكون الماء وسيلة للمشي والاتصال والسحبة والوصال، وهنا يقول الشاعر «صل القلب بالماء»، وأيضاً «أحرق مراكب شمكس الأولى وهل ماء بماء»، وكذلك «أشرب البحر وأمشي في مسالكه».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الغريب)

الماء كالأشجار والأحجار والجبال، يمكن أن تمثل العالم في كليته، لكنها لدى الشاعري تمثله كذلك في حالة تحاول الذات، جاهدة، خلالها، أن تصل إلى هذه الكلية، لكنها تتعثر دروبها، وأموجها تتكرر، فالاكتمال موت، والانقسام سعي وفوتير دال على المغالبة الدائمة للحياة. المياه الواطئة العميقة فوضى وعماء وسديم، أو هي العالم دائم التغير والتبدل، أما المياه العليا فهي ملكة الماء المجددة الموحدة، وهذه ترتبط بدورها بالمياه الواطئة، بالأسرار العظيمة، وبالكتمال الواحد عبر الكثرة، وتمثل المياه المضطربة حالة الهم والسراب وضوء الحياة. المياه رمز للقاء الأصلية الموجودة في الحياة، وهي أيضاً رمز لقوة المصفية، وبسهولة الحياة وتدفعها واستمرارها في مقابل صلاية الموت وخمود حركته.

في «حديث السر» يصور الشاعر حالة الانقسام وعدم الاكتمال التي تهيمن عليه وتطغى، على الكون، فالسما تظلم، والأرض تدخل غيبتها، والقلوب مطفأة، والنساء يدخلن البحر يودعن الكون، ويشين «فوق الماء». تحت الماء، ويدخل الكهف ويقيفن لآف عام، وهناك أمنيات بالبقاء والطيران. أحلام جنسية، وأحلام طموح وتحقق، ولكن الموت يحوم ويحلق «والوداع لقاء»، والبحر يبيكي حتى يصفو، والأرض تمكث سيرة لم تتكامل، وهناك استدعاء للرموز التراثية المرتبطة بالفرة والانتظار وتعني العودة والحضور، فاطمة والحسين، والكون ساكن، والشار تأتي، والذات تتفتت، ولا شيء

الانتظار والأرض حزينة والسما قاحلة». وفي القصيدة نفسها يفتح الشاعر أبواب عينيه، يحاول رؤية النهار فلا يرى سوى الظلمة والعز، وحتى عندما يحاول الهروب فإنه يخفق فيفلت الهروب مجرد محاولة. حالة منقسمة بين الشروع وبين الحركة الساكنة المتجمدة، فالقلب غالب وأشجار الحزن طويلة قائمة سيقانها في الفرة، وأوراقها موزعة على وجه الشاعر، وممارها مغروسة في كتبه وأوراقه وذكريات عمره.

وثمة حضور خاص في قصائد كثيرة للموت والسكون والزوال، وللغناء، وللمنكبوت، وللقمر المنقش، والقلب المشقوق، والفيوم، والأمان، ووطن يغيب وعندما يحضر أمه إليه تغلب عليهم الحسرات. وهناك محاولة للنسيان هي في الواقع نسيان بالتذكر، وتذكر بالنسيان، فتح لوبايات الذاكرة، محاولة لنسيان الحياتات وتذكر لجصرة العشق ورماد الموت، وحنين إلى الهديات، إلى فواتح الأمور وخواتمها، حيرة وظلمة، وأحلام متكررة، ومدن معلقة، وفراق، وموت مقبم، هنا تصبح المياه «مياها للفراق، تبلى النأى وتوسع ورده في جنازي الأخير».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الأحاديث).

وفي الليل يكون الشاعر وحده «يركب الظل ويرك في الأرض لغة ورائحة»، وثمة نساء تتوالد في «أحلامه أحداهن تبكي على حائط الريح»، والثانية «تشر بل نهديها، والثالثة» على قعر من زجاج، هكذا تغلب مفردات الموت والجمود: حائط الريح، ورمال النهود، والفرح المتجمد في الزجاج، على مفردات الحياة، ويظل هناك لدى الشاعر بحث محموم عن امرأة ما، امرأة تكون بوقته تنصهر فيها كل النساء، هناك سعي محموم وراء امرأة داخل الرجل الأنثى، العنصر الأنثوي داخل العنصر الذكري، وثمة بحث أيضاً عن البشر، عن الفن، عن الحياة الحقيقية، التي تروي صحراء الحياة القاحلة باليقين التي يحيط بها الموت، والجفاف والخشونة والألم من كل جانب، لكن الموت حاضر دائماً.

«أغلق الموت لي / أبوابه / لفرفته أخرى / وأغلقت التي أعشق / بابها».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الأحاديث)

مع ذلك كله تكون هناك، في ثنائيا هذا الموت وذلك الصدود، أيضاً، «أحاديث الماء»، وخلالها ينم الشاعر فوق وسادة الأرض، ويستدعي البدايات، ويرى العنصرين والنخل المتفوح، وموسيقى اتصال الماء بالمدن البعيدة، يطوف في السماء، يحلم، لكن هذا الحلم يكون حلماً قريباً من الموت «وخلفي صريرعات الهوى» ويكون الحلم كذلك وسيلة بحث عن ذلك المخبوء هناك في الطبقات الأولى للذاكرة «أرشد الماء بالماء وأمضي باتجاه حشائش فتصحو قطعتي الأولى». إس. يكون الماء وسيلة للحياة، لانعاش الذاكرة، لتجديدها وتنشيطها، وفي التذكرة قسط كائنساء، ونساء كالكقط وهنا نجد ارتباط الماء بالذاكرة، بالأحلام، بالنساء. ويتوالى ظهور النساء على ساحة التذكرة، نساء من نساء، عبر أحلام وأحلام، وروح تصعد وترى، ثمة جنان وفرايس، وثمة فيران وعوالم جينهم سفلية، أو همنية، ثمة لقاءات وفراقات، وثمة تجسد عبر الذاكرة للحروف والكتابة والتواصل والشواق والأبداء، وتذكر للأهل، وكتب ومحببة

يكتمل ويتبقى كل الأشياء ناقصة، كما يبقى الشاعر وحيدا وإحدا. وهناك شعور ما بالقدرة الكلية، بالتمكن والسيطرة والامتلاء والامتلاء، وفي الوقت نفسه وحدة وغربة ووحشة ونقص وضيق. «أنا واحد والخلق مساوية ووجودة»، «والتراب استحال وما في يدي مياها» - من على - جاءت تعذبي وتقلع جذر عيني».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وتنتاب الشاعر، إضافة إلى حالات الخروج والدخول والغربة والأيام، حالات من التناوب والتراوح بين اليقظة والنوم، وهي حالة منقسمة أيضا يستغيق الخلق أبقي ميتا، استغيق، يبقى الخلق أمواتا.

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وترتبط مياه البحر المالحة بالذاكرة «وأبكي بحارا في دمي تاهت»، وكذلك بالاحساس بالفجعية والخراب، فقرأه دلت مدائنه دخلت قسامم مغلفة، ولذلك فهو يستعين على الفجعية بالذي كان» (الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة) - لا شيء هي هنا سوى الذاكرة، وسوى الماء الذي هو وسيلة ابتعاد واقترب أيضا «فأبد مني ابتعد، البحر ينظر المسافة (والنفس نازلة إلى مهربها، وأنا أبحت الجسم لمن أراد».

ويزداد اقتران الحزن بالعلم والمعرفة، وتصبح العلوم عندما تفيض كالبحر مرتبطة أيضا بالهموم والأحزان عندما تفيض «ازدادت غما بعدما فاضت علومي».

(الأحاديث، السفر الثاني، حديث الهزيمة)

وهناك شعور جارف بانقضاء الوقت والفوت والغنى والغياب وحضور دائم للحزن، وتظل الروح تائهة:

«توفي في الغيبة/ وانكشفت/ ظهرت فسحة في الروح/ رأيت «نوال» واسمك/ رأيت مقبرة تطير إلى سربك».

وأيضا، «كنت أعرف أن الماء لا يروي/ وإن الروح تائهة وتسال».

(كتاب الموت)

تضرب اليوم والهدوء، وكذلك الأشجار والنخيل والتاريخ والكتابة وأحيان من القرآن الكريم، وأحاديث شريفة، وإشارات إلى المتصوفة وأناس معهم، وشخصيات تراثية ودينية، وحضور دائم للرمز والقراب والعنمة والغنومة والموت والماء والأم وغياب للأب واستدعاء للموتى، وحديث معهم وحينئذ إليهم وإليهم، ومحاولة تحقق بالأبداع

كثيرا ما تكون المرأة في هذه المختارات هي الوردية، وهي الماء، وهي الباب وأبواب الشاعر نقطة من رمد الوردية أو محيط الماء «وردتي أيتي ورمادها نقطة. وردتي ماني لأشرب. وردتي بابي لمحو أسماي وذاتي «أعلو» (كتاب الموت)

هو نقطة في حرف النون، هو ظل بنام كما تنام النقطة في الحرف، يدخل إلى نور ملتبس بالظلام، إلى كيف ذاته، إلى القفر، إلى الرحم، إلى زمان ماض، فيرى اسمه ورسمه، يرى بدء حياته وخلق، يرى نفسه، يراه هو ذاته تائها هناك مسترخيا مستقرا، دأبه يدل عليه «نأما في النقطة. حالي يدل»، ومن الظلمة تجيء هي، يجيء نورها فتكون هناك حركة والفتات ودخول ودائرة وشرب، وتكون وتخلق وخلق وبداية إبداع، وأمن، وظلمة «جاء نورك فالفتت. دخلت دائرة ورحمت أشرب خطه، تكثر واحد وتكربت عينا» (كتاب الموت)

ليست النقطة هي الطفل الموجود في رحم الأم، فقط، أو الضوء الموجود في الظلام فقط أو الظلام الموجود في النور فقط، بل هي أيضا روح، روح الأنثى الخالدة التي تحن النقطة، أو يحن الذكر الابن إليه، إلى نورها الغياض. الأرض كاملة بذاتك، والكانات تعشق نقطة هي وزن روحك إذ تفيض» (كتاب الموت)

ومثلما تكون النقطة هي النفس التي تأوي إلى الحرف (حرف النون)، أو القفر، أو الكهف، أو الرحم، أو الأم، أو الماضي، أو الكون، فكذلك تكون النقطة بداية، مكانا مخبوءا حاضرا هناك في أعماق الذاكرة اللاشعوري، «واحة أمان» وجزيرة تأوي إليها النفس عندما تنكمس سقتها وتفيض همومها».

«أوت نفسي إلى نقطة، أنت أولها، لما طفي بحري، وتكرست سفتي» (كتاب الموت)

رمز للماء بمفرداته وحالاته حاضرا بشكل كثيف في هذا الكتاب، الديوان/ السيرة، فإضافة إلى ما ذكرناه سابقا، ثمة تغيرات تدل على حالات الماء، مثل «فأنا أجد عالمي بالماء أو بالطان المتكلم»، «وشراي من مياه أنامل»، «وغارفا في الماء كنت، جسدي قصيدة شاردة، ويدي مأوى عارف بهجي غياه»، «وأريد لها أن تكون أموها ل لي ليل صوتي»، «وكنت أكتب ساعة جفنتني فترسب الماء» ومثل «في يدك الماء يجري حولي الدفق إلى»، وأيضا «وفي النهر أشرب ماء نجاتي، غريق يرحي نار انخفاف»، وكذلك «تطهرت من شواغلي بمائك»، «وأنت سيدة السماء فلا تبغلي على عبدك بالماء» وأيضا «البكرة فيك، أفي الأرض موطن ماء، أفي الماء ماء لروحي» «وأنا شربت ماء البحر كل ثانية كنت فيها أحرث...» «وانتفي منأما للماء، انتفذي من ترابي مزارا»، وأيضا «يا أيها الورق، خذ خطوة نحو المياه وأكتب أنني قلق».

وهكذا يكون الماء هو عالم الشاعر، وهو حياته التي تنسرب من أصابعه، وهو وسيلة الإبداع والتشكيل، وهو علاقة التواصل مع الأنثى الأصلية النموذجية، وسيلة نمو وتحقيق لذات المتحولة الماء موجود هناك، عند تلك المرأة وليس هنا، والشاعر يتمنى ويطمح ويتوق ويتشوق إلى أن تقوم المرأة الأم العظيمة الحبيبة فتحول الماء إليه كي يتجدد ويتطهر ويشرب، وينبعث من جديد، فهي التي تطهره من شواغله وهي سيدة السماء التي يناديها ألا تبخل عليه بالماء، أي بالحياء. لقد شرب الشاعر كثيرا، لكن أكثر ما شربه كان مالها، كان ماء بحر وليس ماء نهر، ومن ثم ظل العطش قائما واليقين غائبا، والذات منقسمة، فهو في قلق جاثم مقيم، قلق يرتبط بالرغبة في التحقق والتجسد والاكتمال والأبداع، وفي ألا يكون وحيدا أبدا ولذلك فإنه ظل دائما يحاول فتح كل تلك الأبواب المغلقة

ملاحظات

١ - أحمد الشهاري، مياه في الأصابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة الأسماء، ٢٠٠٢.

٢ - Newman, Enc- The Great Mother Trailled by R Manham, Princeton: Princeton university Press 1974

٣ - Cooper, J.G. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols London: Thomas and Hudson, 1978.

المرأة راوية ومروية في رواية «مريم الحكايا» لعلوية صبح

مفيد نجم *

وتشويق تهدف الى استبعاد أي حضور للمؤلف في السرد الحكائي، والى جعل مصائر الشخصيات وجودها يتشكل من خارج الرؤية او الدور الذي يمكن أن تقوم به الكاتبة في السرد، وهو ما تعلن عنه مريم عندما تؤكد أنها اختارت مصورا خارج رواية علوية التي تركت فيها الأخيرة مصائرهم ضائعة في روايتها.(ص ٦)

وإذا كانت علوية عند بداية حديثها الى مريم عن مشروعها الروائي قد كشفت عن هدف اساسي، يمكن وراء هذا المشروع السدي تناول جميع صديقيها المسرحي سمير أن تنجز، وهو معرفة (الفرق بين ما يراه المسرحي، وما تراه الكاتبة، بين ما تراه المرأة، وما يراه الرجل)، ص ١٦، فإن مريم هي التي تتابع هذه المهمة بعد اختفاء علوية، واشتداد المنافسة بين سمير وبين مريم على ذلك كما ستكشف عن ذلك نهاية الرواية، مما يؤكد حقيقة الرؤية النسوية التي تنطلق منها الرواية في تقديم أحداث وشخصيات الرواية، ويوضح المقاصد التي تسعى لتحقيقها، على الرغم من أن مريم تؤكد أن الهدف من دورها الحكائي في الرواية يتمثل في تدوين ما تحفظه ذاكرتها، قبل أن يستولي عليها النسيان، بالإضافة الى محاولة العثور على علوية من خلال عثورها على رائحة الذكريات في السرد الحكائي لقصص بطلانها، مما يجعل الرواية محاولة لاستعادة

يحيل عنوان رواية - مريم الحكايا - إلى مرجعية خارجية، هي مرجعية حكايات ألف ليلة وليلة الشهزادية، إذ أن العنوان يتضمن في صيغته النحوية اضافة اسم نكرة (مريم) الى معرفة (الحكايا)، مما يجعل مريم لا تعرف إلا من خلال الاطار الحكائي الذي تقدمه فيه، كما يحيل العنوان من جهة أخرى الى مرجعية داخلية هي مرجعية النص الروائي الذي تتولى فيه مريم سرد حكاياتها عن تجربتي صديقتها ابتسام وياسمين، بالإضافة الى حكاياتها وحكاية أسرتها قبل وبعد الحرب اللبنانية، الامر الذي يجعل الرواية رواية نسوية بامتياز سواء من حيث البطولة في العمل، أو من حيث الرؤية التي تشغل عليها، والتي تنشغل بالواقع الاجتماعي والسياسي للمرأة، وبالهيمنة وضيق الاحلام والقيود المريرة التي تعيشها في الواقع الذي يشهر إفلاسه وهزيمته وضياعه بصورة عامة.

تغيب علوية، وتختفي في ظروف غامضة بعد أن جمعت من مريم تفاصيل تجربتي ابتسام وياسمين لكي تكتب روايتها التي اختفت معها، ويتحول البحث عن علوية صبح عند مريم إلى هاجس ملح ودائم، يمثل إحدى ثيمات الرواية الأساسية لأنه يشكل بحثا عن مصائر ضائعة لهذه الشخصيات الضائعة، أو عن - قصتنا - كما تصرح مريم بذلك مستخدمة صيغة الجمع في الحديث، وبالتالي فإن الرواية علوية صبح الحاضرة على غلاف الرواية هي علوية صبح اللغائبة في الممن الحكائي الامر الذي يجعل وظائف السرد تختلف لأن مريم هي التي تتولى عملية السرد الحكائي داخل النص الحكائي، في حين يتعين وجود الكاتبة فقط على غلاف الرواية، بل أن البحث عن هذه الشخصية داخل البنية الحكائية للرواية يظل يمثل أحد حوافز السرد، والنسوال الذي يبقى معلقا من دون اجابة.

إن البحث عن علوية صبح والنسوال عن معنى غيابها يشكل فاتحة السرد في أغلب أجزاء الرواية، وذلك لمعرفة ماذا أصاب أبطال الرواية التي كتبتها علوية، ولم تعثر عليها مريم في أي مكتبة، ولعل هذا الغماز الذي تحاول الكاتبة أن تقيمه بين وجودها المتعين خارج النص، والغامض المجهول داخله، يحاول أن يقيم مسافة بين الراوي ولخل النص الروائي الذي هو مريم، والمؤلفة التي هي علوية، بل إن هذه اللعبة الفنية التي تهدف الى ايجاد عنصر إثارة

* سائد من سوريا

الماضي، والعيش فيه من جديد، واستحضار وقائعته وصوره وهذا يؤكد مرة أخرى الانشغال بهاجس استعادة المرأة كبطلية وحكاية وتاريخ مهدد بالانسيان والضياع.

ينطوي البحث عن علوية صبح في المتن الحكائي من قبل شخصية الساردة (مريم) على دوافع عديدة، فالإحاطة بالخوف على مصيرها، ومصائر شخصياتها هناك هدف ينسبها السؤال عن حكايتهم، وهذا الهدف يتمثل في إعلام علوية (أن الفاصلة التي كانت ستبداً بها روايتها طارت وانفصلت، والجملة لم تعد معترضة، والكلام لم يعد يعنينا) ص ٦٦، لكن مريم هي التي تتولى الكلام في الرواية رغم تأكيد الأخيرة على أن اتحاد علوية مع الحكايات التي أخفقت وضاعت، وزعم تأكيدها كما سبق أن الكلام لم يعد يعنينا، مما يطرح أكثر من سؤال حول حقيقة الجملات التي تقدسها حكايات مريم في الرواية، وحول علاقة الزمن الراهن، أي زمن كتابة الرواية بالزمن الخاصة للحكايات شخصيات بطلاتها، خاصة وأن الرواية تعلن في سياق سردها أن أسماء شخصياتها، يصير لها (أسماء كثيرة وحكايات كثيرة، تصير الأزمنة البعيدة كأنها كلها الزمن الآن) ص ٤٣٥.

إن المتكلم في السرد الحكائي (مريم) يعيدنا إلى العلاقة بين الكتابة والتجربة الواقع وزمنه المادي، والواقع المتخيل وزمنه الروائي، وكذلك بين زمن الماضي الذي هو زمن التجربة، وزمن الكتابة الذي يحاول أن يقبض على زمن التجربة المادي، لكن الدلالة الأهم لفعل الكتابة يكمن في سعي الساردة لإيجاد ما يشعرها بأنها لا تزال حية، أو في عداد المفقودين في العرب أو بعدها، لأن الكتابة هي وسيلتها لإدراك صورة هذا الوجود الممتعين، أو الغائب من خلال الوجود المتحقق في فعل الكتابة السردية في الرواية التي تكتبها ويقدر أن تتداخل الشخصيات والتجارب والأسماء في الرواية، بقدر ما نجد أن مريم ليست الرواية الوحيدة، بل إن ابتسام تؤدي دور السرد الحكائي في الجزء السابع، إذ يفسد القرب من علوية ومعرفتها المبرر الذي يخلوها للقيام بهذا الدور، وهنا يظهر التمايز في الرؤية والعلاقة إلى ومع علوية إذ أن ابتسام على العكس من مريم تؤكد استمرار علوية في الحياة، وتوجدتها في الحياة مع كتابتها، كما أنها ترى في السرد الحكائي وسيلة لازالة الفواصل بين عالمها الخاص، وعالم علوية، إلا أنها تستدرك في النهاية، وتعلن عن اعتقادها بأنها لم تكن تمكّي إلا لنفسها. (ص ٢٨٢) من هنا يظهر تعدد وظائف الحكيم ومقاصده في الرواية، فمريم تحاول أن تضع ذاكرتها في أرواقها البيضاء قبل أن تضع، بعد أن أضاءت علوية مصائر شخصياتها، في حين أن ابتسام تسعى من خلال الحكيم إلى تحقيق الاتصال والتواصل مع علوية التي ترفض تأكيد غيابها على الرغم من أن مريم تنك في قدرة الحكيم على تحقيق ذلك.

الجسد الانثوي:

تغامر رواية مريم الحكايات في مقاربة المظهر الاجتماعي والجنسي والأخلاقي وفي استحضار المسكوت عنه في حياة الرجل والمرأة، كما تذهب في إضاءة جوانب هامة من علاقة المرأة مع

جسدها في لحظة العري الأول أمام الرجل، حيث تتحول التجربة إلى لحظة اكتشاف جديدة لوجوده الذي كان في الماضي غائبا ومنصميا، الأمر الذي يجعل وجود الآخر/ الرجل بمثابة تجربة جديدة تعيد معها ومن خلالها اكتشافه، بكل تضاريسه وجغرافيته ورغباته الكامنة التي يجري تعجيرها في لحظة الاتصال الأول (كانت المرأة الأولى التي أتتني فيها أمام رجل، لون جسدي الصغير كأنني أراه للمرة الأولى، كأن غيوماً بيضاء كثيفة تتجمع حولي، وتنزاح ليتفشع أمامي ويصير جسدي في لحظة التعري الأولى أمام عيون الرجل، وكأنه سقط فجأة من السماء، وصار حقيقة أمامي فيما قبل تلك اللحظة لم أكن أحسبه موجوداً). (ص ٥٦)

وتأخذ العلاقة مع الجسد في هذه التجربة بعين الاعتبار، يظهر الأول في اكتشاف جغرافيته وأبعاده ووجوده الذي كان منسياً أو غائبا، فيما يظهر الثاني كتحقيق للأول من خلال الشعور بالأنثوية المتولد عن رؤية الرجل إلى جسدها وموقفه الذي لا يرى فيه سوى العري واللحم العطر لشهواته، في حين يغيب عنه أي وجود آخر للمرأة خارج إطار صورة العري والشهوة، وبذلك تعيش حالة من الغربة والشعور بالمهانة والانفصال عن جسدها (وحيث بدأ يمرر شفتي على جسدي كأنني أعثر فجأة عليه، وعلى زوايا واستدارات ونقوته وهضاب لم أنتبه إليها من قبل. لكن هذا الاكتشاف الجسدي بشفة الغريب وعينيه ويديه الغريبتين كان يولد في بالفعال احساساً بالأنثوية من مصطفى، والغربة ثانية عن جسدي). (ص ٥٦)

إن هذه العلاقة التي تتأسس على شعور بالغربة بين مريم ومصطفى هي التي تباعد بين المرأة وجسدها، إذ إن هذه العلاقة تقوم على بعد واحد هو البعد الحسي الشهواني، في حين يغيب البعد العاطفي الوجداني الذي يحرك الجسد من الداخل، ويجعله يتوحد مع ذاته أولاً، ومع الآخر الذي يظل الغريب ثانياً، طالما أنه في علاقته مع هذا الجسد لا يتجاوز حدود الرغبة والاستمتاع (لم أكره جسدي كما كرهته ذلك اليوم، وأنا أكتشفه عارياً، أمامي وأمام من لم يد فيه سوى ما يريد من العري واللحم). (ص ٥٧)

تشكل الحرب اللبنانية وما تلاها من أحداث الخلفية لأحداث الرواية ومصائر شخصياتها التي تأخذ بعداً مأساوياً مريراً، يتوازى مع المسار الذي تمضي فيه أحداث الواقع اللبناني، بل ويتعدى مرارة يرتسم فيها صورة انهيار وتشظي الواقع، وعلاقاته المأزومة، يكتسب تلك في النهايات المأساوية القاسية والغريبة بطلات الرواية بعد أن كان هذا الواقع هو المحرض لهن في البداية على الثورة والتمرد.

تنفصل الرواية بطرح أسئلتها الموجهة والمبررة، ويقدر ما تفتتح هذه الأسئلة في حوار الذات الأنثوية المأزومة مع نفسها على مرارة التجربة وخيبتها الفاجعة، وعلى استبطان صورة الأنثوية والضائعة من الداخل، بقدر ما تحاول أن تكثف صورة الآخر الضائع أيضاً، وصورة وعيه الكاذب والمزيف.

مما يجعل الرواية تنكشف عن لحظة التماس الوعي وتناقضاته التي تؤسس لكل هذا الضياع والانحدار والسقوط في الواقع سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي (سألتني أسئلة كثيرة بعد أن حك

عن الفيلم. هل رأنا المناضلون مومسات مستوردات في علب ثورية جاهزة يا ترى؟ هل حين ينهزم الإنسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام. هل حصدا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال الذين صدقنا أنهم متحدرون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لخصائص نفسية وفكرية، وأجساد تحمل في داخلها عصوراً مضت ونماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد المتفاسد، هل كنا نحن النساء حقيقات في أحلامنا أم كانت لدينا الخصائص ومشاكل تحملها في أجسادنا المخيبة بثياب الثورة والنضال، ونخبى فيها روائح الجوري في كل العصور). ص ٨٠

إن أسئلة الذات، وأسئلة الآخر الموجهة التي تطرحها الرواية تكلف صورة الوعي المأساوي بالأمالات التي انتهت إليها تجربة شخصيات الرواية الأنثوية، ومعها تجربة الواقع الاجتماعي والسياسي اللبناني بعد الحرب، حيث تتجلى حالة الانكسار والخيبات العميقة في المصائر التي تنتهي إليها هذه الشخصيات عندما تقرر كل واحدة منهن أن تبحث عن خلاصها الفردي إما بالزواج أو بالسفر، أو بالاختفاء الفاضل والمهمز، وبذلك تدور هذه النهايات علامة على الهزيمة المشتركة وضياح الأحلام، وتشظي الواقع الذي يظهر من خلال تشظي هذه المصائر، وانغلافها على ذاتها، وخيبتها سواء على صعيد الأحلام والطموحات السابقة، أو على صعيد الحاصلات الفردية التي حاولت من خلالها الاستسلام لسلطة الواقع الاجتماعي والسياسي وخياراته المكننة.

تميز الرواية بين نوعين من الوعي الأنثوي، وعي استلابي مدجن ومقموع يمارس دور السلطة القمعية المباشرة على المرأة بالوكالة ويمثل في شخصية الأم، وعي يحاول أن يتعمد على الواقع وأن يتعامل مع حاجاته وذاته وحقايقه الأنثوية بعيداً عن الوصاية والشعور بالودنية والقهو والاستلاب، كما يمثل في الحوار الذي يدور بين والدته وبين جارتها حول وظيفة أعضاء المرأة خارج إطار الوظيفة الاجتماعية الأساسية المهددة لها وهي الانجاب وإشباع رغبات الرجل الجنسية (١٦٥)

من غربة الذات إلى الغربة عن الآخر

يرتبط الخلاص الذاتي للمرأة بخلاص الواقع، حيث ترتبط قضيتها الاجتماعية والسياسية بقضية الواقع الذي تعيش فيه، ويكون ارتباطها بالعلم السياسي والمشاركة في الحرب الدائرة تعبيراً عن صورة هذا الوعي، لكنه عندما ينهزم الواقع ويشظي، ويتكسّف عن هزيمة الجميع فيه، فإن مصير المرأة يكون مثالاً لمصير الواقع وحركته الأمر الذي يجعلها تنهضي من طموح تغيير العالم إلى طموح تغيير الذات عبر منطلق مختلف يشهّر أفلاس المرأة وعجزها وضعفها واستسلامها لمنطق الواقع المهزوم والمثقل بجراحاته، فانسأمت المرأة الثورية التي ظلت تبحث عن الزواج من الرجل الذي تحبه، وترفض أي زواج خارج تجربة الحب بقرار أخيراً أن تنزوي إذ لم يعد الحب شرطاً أولياً لأنه قد يأتي لاحقاً كما تؤكد، لكنها ما أن تدخل تجربة الزواج حتى تتكشف خبيثتها من جديد، فالزواج الذي اقترنت به يعاني هو الآخر من الانفصام والازدواجية،

فيمارس الرقابة الشديدة عليها، ولا يحاول أن يتفهم وضعها وحاجاتها، مما يجعلها تعيش في غربة قاسية (فقط كنت أستاذ من هو هذا الرجل الذي ينهزم بجانبني لا أعرفه ولا هو يعرفني). ص ٢٩٤

وتظهر استقالة المرأة من دورها، ومن مسؤوليتها الاجتماعية والسياسية عبر صورة الوعي السليم الذي تعبر عنه ابتسام في حوارها مع شخصية الرواية مريم، حيث تكشف ابتسام صورة مرحلتين من الوعي الأنثوي هما زمن التجربة التي عاشتها، ففي المرحلة الأولى كانت المرأة تنهضي بشخصيات عفانية وسياسية معروفة تسعى إلى تغيير العالم، لكنها الآن أضحت بعيدة حتى عن دور المقلد، وبذلك أضحت من دون أي مسؤولية (بنتذكري يا مريم من زمان كنا نقفد ماركس ولينين وما يعرف مين؟ هل نقفد مقلد الدين، وقتا كنا نحمل الخطية ومسؤولياتها. هل نقفد دور المقلد وهو بيتحاسب. نحن ما خصنا). ص ٢٣٦

على صعيد آخر تطرح الرواية موضوع الكتابة عن المرأة من منظور أنثوي فألي جانب علوية صبح هناك شخصية الكاتب المسرحي زهير الذي ينأفسيها على كتابة عمل مسرحي من تجربة شخصياتها، وتكون المرأة هي المرجعية في معرفة تفاصيل تجارب شخصيات الرواية، وإذا كانت مريم تعان من اختفاء شخصية علوية واختفاء مصائر هذه الشخصيات في روايتها الضائعة، فإن شخصية زهير تظهر في الجزء الأخير من الرواية وهي تعاني من القصما كما يتجلى ذلك في سلوكه وإتهامه المستمر لعلوية بالتآمر عليه

وتطرح النهاية المأساوية التي ينتهي إليها زهير في نهاية الرواية سؤالاً أساسياً حول قدرة الرجل في التعبير عن معاناة المرأة وتجربتها بالإضافة إلى قدرته على تحمل نتائج الواقع، فزهير يشعر دوماً أن المرأة تتآمر عليه، أنه أنه يتهم مريم في حواراتها تخفي كثيراً من التفاصيل التي تطلع علوية عليها عنه، ثم تتحول علوية إلى شخصية تتآمر باستمرار عليه، وكما هو واضح فإن الرجل ممثلاً بشخصية زهير يخوض معركة مع المرأة على صعيد الدور الذي يحاول أن يلعبه من خلال الكتابة عن المرأة، إذ يرى في المرأة عندما تحاول الكتابة عن المرأة منافساً حقيقياً له، ويرى في هذا الدور مؤامرة تستهدفه وتستهدف دوره ولعل هذا المسار الذي تمضي فيه الأحداث، يكشف عن معنى دخول المرأة إلى عالم الكتابة، وتجريد الرجل من هذا الدور الذي ظل يلعبه طويلاً، ويحدد على أساسه وضاع المرأة وصورتها ووجودها، لكن المرأة رغم اختفاء علوية تتابع هذا الدور من خلال مريم، الأمر الذي يجعل زهير ينهي تلك النهاية المأساوية الحزينة، تعبيراً عن التحول في العلاقة الجديدة بين المرأة والكتابة، وفي الوظائف والأدوار التي أُنشئت دور الرجل كسيد للغة والأبداع كما هو سيد في الواقع السياسي والاجتماعي.

من هنا تتضح الهواجس الكثيرة التي تشغل وعي الكاتبة الروائي، كما تتضح هيماتها وبؤسها السردية التي تتركز حول المرأة وعذابتها وقضاياها، من منظور أنثوي فهي لا تحزن في رؤيتها هذه القضية عن قضية الواقع الذي تعيش فيه ماضياً وحاضراً.

زيد مطيع دماج

أحب الأشجار والناس والقطط

عاطف عواد*

في مصر أو العراق أو سوريا
وتجروا بالسؤال.

وكان يوم من سنوات العقد الرابع
من القرن العشرين، وكان اليمن
سجنا كبيرا، كما وصفها الكثيرون
من أهل.. واليهمني إما هارب في
جبال اليمن، أو إلى دول الجوار، أو
البعيدة.. وإما منتظر لموت يريجه
من حياة هي المرض والعجز والذل..
موت.. بضئ عليهم.. واليهمني السعيد
هو من يخطئه هذا الموت وكان مولد
«زيد مطيع دماج» في مطلع عام
١٩٤٣م.

نسوة البيت كتمن خبر مولده.. كأنه
لم يكن أبدا.. فالأب، والد الطفل زيد،
شيخ من شيوخ القبائل، في عرف
الامام، تدخل مطيع دماج فيما لا
يعنيه.. حاجج الامام في ملا على
ظلمه للشعب اليمني.. اختفى الأب
هربا، ثم ظهر في محمية عدن..
يكتب.. ينتقد.. يهاجم الامام مع الثوار
الهاربين في مجلات أصدرها.. ولابد
من اخفاء المولد تماما.. فالامام
كان قد استن شرعة جهنمية، حتى
يضمن ولائ شيوخ القبائل وكسر
تمردهم.. فلاد من أخذ أحد أبنائهم
عنة.. «رهينة».

وكبر زيد الناجي من الارتاث.. غير
أن ابن عمه، الأكبر منه قليلا.. «أحمد
قاسم دماج»، كان هو الرهينة الذي
اختطفه عسكر الامام انتقاما.. وما
يذكر أن صار «أحمد قاسم» من
مناضلي اليمن فيما بعد، وهو

«إصراره على هزيمة المرض، كان شيئا قريدا ومدهشا.. كان
حبه للحياة، وطاقة روحه، أكبر بكثير من بنية جسده: «زيد،
مات»..».

هكذا.. تكلم الطبيب، إلى مرافق الفقيد..!

خمس عشرة عاما منذ اكتشاف داء مريضه، وظل زيد مرتبطا به..
يتردد عليه في لندن، من صنعاء.. وأصدر زيد مجموعته
القصصية (أحزان البنت مياسة) وأهداها إلى طبيبه
(سوهاي)..

«زيد مات»..!

تلقها بكل المارة ابن الفقيد «همدان» القاص والشاعر أيضا
والمرافق لأبيه.. وتوجه من قوره إلى الهاتف ليفجر النبا الأليم
في صنعاء، استعدادا لاستقبال زيد مطيع دماج، العائد هذه
المرة جثة.. كان الزمن في ذلك الوقت الذي خرج فيه آخر نفس
من صدر الروائي اليمني الكبير وكاتب القصة القصيرة، ولم
يرجع إلى الصدر مرة ثانية كما هو حال الأحياء.. كان الوقت
حينئذ في مستشفى (ميدل سكس الجامعي) بلندن، هو الرابعة
عصرًا وكان اليوم هو العشرون من مارس في عام ٢٠٠٠م.

الزمن حين كان لا يخص اليمن..!

غير أن زمنًا، ليس كهذا الذي يحس البشر في كل المعمورة
بوقوعه، زمنًا لا طعام له ولا دقات تضبط إيقاع وحياة ناس
وبشر، بقعة من أرض الله، لسبب ما اسمت نفسها المملكة
المتوكلية اليمنية.. كأنما وقع الزمن السائر على الأرض
وخلائقها، لا يخص ناس تلك المملكة.. تعطل الزمن فيها..
انقطع، وانقطع أهلها عن حسابات وتداولين باقي خلق الله
على كل أرض الله.. وقيعت اليمن ساكنة يتشوق ملوكها
لرعيته، حد اللذة والاستمتاع، رائحة رقدة أهل الكهف..
فصاروا، جميعا ملوك اليمن ورعاياهم، جزءًا من زمن ما
قبل التاريخ.. في أي عام هم اليمنيون؟ أية حقبة تاريخية؟
كل هذا لا يعينهم! ومن تجرأ من الرعية واستفسر عما حاق
بهم، فهو من زمرة الجذفين، المارقين! وحق عليه ما
استحق من إزهاق، وطاحت سيوف ملوك اليمن في رقاب
الكتيرين الذين قدر لهم أن يتنسموا رائحة الزمن من حولهم،

* قاص وكاتب من مصر مقيم في اليمن

«الشاعر والمثقف اليمني» ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين الحالي، وأكثر من فترة رئاسية سابقة. ويلغ زيد الرابعة عشرة، وتم تدبير خروجه إلى مصر. كان ذلك في عام ١٩٥٧م تقريباً، ليتلحق هناك بالمرحلة الإعدادية، ثم الثانوية، والجامعة. منتقلاً بين مدارس بني سويف وطنطا، والقاهرة. في آخر أعماله التي صدرت وهو على سرير المرض كتابه «الأنهار والدeshة» عن دار رياض الرئيس- بيروت ٢٠٠٠م، يصف زيد مطيع، تلك الأيام التي جاء فيها إلى مدينة تعز من قريته التي رغم قربها من مدينة تعز إلا أنها تبعد قرناً وأزمنة وإن كانت تعز هي الأخرى، كما لو أنها في حقيقة زمنية سحيقة تأخرت عن القاهرة المصرية في أواخر الخمسينيات، تماماً كما وصفها «زيد مطيع دماج» في الجزء الثاني من سيرته تلك والتي لا يغيب عن قارئها، أنها سيرة شعب ووطن.

المدينة حمامة تبيض قصصاً..

يكتب الناقد العراقي «د. حاتم الصكر»، استاذ الأدب بجامعة صنعاء عن تعز في «الأنهار والدeshة»م: «... لكأن زيد دماج أراد أن يكون «الأنهار» عنواناً للفصل الأول الخاص بتذكراته طفلاً في مدينة «تعز» اليمنية وإن تكون «الدeshة» عنواناً لثاني الفصلين عن زيارته الأولى للقاهرة. ومدن مصرية أخرى (بني سويف- الاسكندرية- طنطا- السويس) حيث سافر لغرض الدراسة.

وبين قوسي الأنهار والدeshة بالمكان ومفرداته، يفصل زيد كثيراً من أحوال اليمن في عهد الامامة الظلامية المظلم أعوام ١٩٥٠- ١٩٦٠م وحتى قيام الجمهورية، إثر ثورة ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م. لكن أولى اشكالية الكتاب هي تجنبه، فالكتاب ليس منكرات خالصة ولا سيرة ذاتية تستمد بالاسترجاع والتذكر مادتها، كما انه ليس تأملات في المكان من حيث جمالياته ورسومه ومفرداته.. ان الصفحات الثماني التي سجل فيها «ساج» رؤاه الطفولية وتعرفه الأول على العالم تجمع الكثير من سيرة المكان، والذات الكتابية والمذكرات، الى جانب الرصد التاريخي أو انعكاس الزمن على فضاء المكان، وكذلك الأحداث التي تعاقبت فيه، لكن القارئ يحس، وهو يفرغ من القراءة، أن ما وصله ليس إلا كسراً وشذرات كان بإمكان الكاتب، وهو الفاضل والروائي المعروف صاحب «الرهينة»، أن يتوغل فيها ويزيد من مساحتها بالأسلوب نفسه حتى نعود معه الى مراحل من تشكل وعيه وتعرفه على العالم والكتب والآخر، لا أن نرى معه- وبكر كتابه الصغير هذا- مشهد مدينتي «تعز» و«القاهرة» فقط.

لقد اختار دماج أن يدخل الى خزائن طفولته وصباه حول ثلاثة مقتربات.

أولها: المكان الذي بهره وأدهشه كانبطاع أولي لثقافته بالأشياء

التي يمثله المكان كمفردات.

وثانيها: السرد الذي يستعيد الدeshة والأنهار من خلال آليات مقترية من السيرة، باعتبارها قصاً بضمير المتكلم وعرضاً لشواهد وموضوعات تتسلط عليها الذات، وتعيد زمنها الماضي في زمن لاحق مائل هو زمن الكتابة الآن.

وثالثها: تصوير اللحظة الزمانية التي كان قدر دماج أن يعيشها، ويرصد ما تسببت به الأنظمة الجائرة الجاهلة من تدمير للوطن والانسان.

لكن الكتابة لا يعرض ذلك كله كموضوع خارجي مستقل، بل كمادة تتسلط عليها الذات وتعرضها من وجهة نظر ساردتها، وعبر لوحات أدبية مكثفة ومتميزة مرسومة بالكلمات كما يلاحظ الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح وهو يقدم الكتاب الى القراء.

فهل كانت مادة الكتاب إذاً سيرة للمكان أم للكاتب؟ أحسب ان الاجابة على هذا السؤال تقتضي قراءة دقيقة لجزءيه او ما أسماه الكاتب: (كتاب تعز) و(كتاب القاهرة). يقول زيد عن ثقافته الأولى بالمدينة:

«ولأنني كنت صبيها قادمًا من الريف دخل الى فضاء أوسع وأكبر من قريته، كان لابد أن أدهش بانهار لأشياء لم تكن تخطر على بالي».

انه الآن في تعز التي يصفها بأنها «مدينة اسطورية عشت كحمامة وديعة في خيالي منذ الطفولة والصبا، تبيض فيه روايات وقصصاً لا تنضب».

وعن الجزء الثاني من الكتاب يقول د. حاتم الصكر: لكننا في (كتاب القاهرة) نلتقي زيداً وهو اكبر سناً، يركب الطائرة لأول مرة عام ١٩٥٧م ليكمل دراسته. وهو لا يعرف عن مصر سوى صورة ذلك التلميذ المصري بطريوش فوق الرأس والشورت والقميص اللينق والخادمة توصله الى المدرسة عبر الشوارع بحقيقته الجلدية.. كانت تلك هي الصورة التي أوصلتها له (القراءة الرشيدة) التي قرأها وهو صغير. كان الأنهار قد تحول الى دeshة. فما هو زيد يعنلي (طائر النقاء الاسطوري).. ويروي زيد عن احد المهاجرين وقد عاد الى قريته ليروي لشيوخها وأهلها حكاية الطائرة التي تطير في السماء وبداخلها كهنة ومقاعد للمسافرين فما كان من الشيخ الا ان اعتبر الرجل مجنوناً يسخر منه وأمر بحبسه.

يصل د. حاتم الصكر في النهاية وبعد استعراض الكثير من حكايات الكتاب الى القول: «... ما وصلنا في هذا الكتاب يؤكد مقدرة زيد في رصد جزئيات المشهد المكاني والزمني بوعي صادق لا تزوير فيه ولا تجميل او اضافات وحذف مما نراه في سير ذاتية او مكانية أخرى. لقد كان الأنهار والدeshة لا فتنة تحبس زيد تحتها الأشياء كما رأها اول مرة او كما تشكلت في

وعيه صغيرا وكما شكلها وعيه بها وهو كبير...»

في الدقي... زيد والبواب والبقال و...؟

ظل الكاتب السفير بالسلك الدبلوماسي اليمني، زيد مطيع دماج الذي كان طالبا في القاهرة على علاقة وثيقة ببواب العمارة التي كان يسكنها في (الدقي)، بالبحال، بالصيدلي، بكل من تعامل معهم.. يشترك اليهم.. يزورهم كلما سافر إلى مصر في مهمة رسمية أو زيارة خاصة.. يكتب عنهم المقالات في الصحف اليمنية.. وكما هو في قريته.. في أسواق صنعاء الشعبية، ومطاعمها.. مع بانعي شراب الزبيب.. في المقاهي.. أحبهم.. كان (زبون) الصباح شبه اليومي.. الأتي للأطشان.. حكاياتهم الحميمة الغائبة منها رائحة المحبة له.. الذي يعرفون اسمه.. فقط اسمه.. هذا الذي يجالسهم أرضا، رغم اناقة ملبسه.. ولصباحات طويلة كنتُ معه نتناول الإفطار بينهم.

وكثيرا ما كان زيد يصر على (تناولي) الغداء معه.. في بيته، فقد ربطت بينه وبين كاتب هذه السطور، صداقة متينة وحميمة.. وأذكر منظرا صار مألوقا بعد كل وجبة غداء.. تلفف القطط حوله، وكأنها متواعدة معه يوميا.. يفت قطع اللحم لها وهو جالس بجنتها في حوش منزله المتسعاني.. وهي أيام العطش.. وتحت الأشجار في حديقة داره، كان يجلس ويراقب طوابير النمل.. عند بيوتها، ينثر حبات السكر حتى لا تذهب بعيدا.. يتأملها في نقلها الدروب لبلورات السكر.

البنيت مياسة.. المرأة.. والأحزان..

آخر مجموعات الأديب اليمني القصصية زيد مطيع دماج كانت بعنوان: (أحزان البنيت مياسة).. ومياسة، هي إحدى بناته الخمس «تدرس الطب».. وكان زيد مقتنعا بأن النقاب غير ضروري، وأن للمرأة في الإسلام كيانها، فالأهم هو جوهر الإنسان وليس أي شيء آخر.. وفي كل أعماله لم تكن المرأة هامشية بل محتلة لآرائها وآذاتها.

وعن صورة المرأة في أعمال زيد مطيع دماج.. تكتبي.. د. أمينة يوسف، النافذة والمدرسة بكتبة اللغات - جامعة صنعاء: «... إذا ما اتفقنا مع جبرا ريجيني حول وظيفة الوصف يمكن أن تقتصر على عمليين بارزين لدى دماج هما: «الرهينة» الروائية، ومجموعة «العقرب».. ففي رواية الرهينة مثلا، تتخذ الصورة الوصفية، بعدا تأمليا لمفاتيح المحبوبة الشريفة (حفصة) أخت نائب الإمام، المطلقة التي عشقها الرهينة، الطفل المراهق، البالغ من العمر عشرة أعوام، حين انتقل من قلعة القاهرة ليعمل رهينة في قصر نائب الإمام، وحين شغله الحب فترة زمنية عن التفكير في وضعه المهيمن الذي وجد نفسه فيه فجأة (رهينة) بين يدي الطبقة الحاكمة في نظام الرهانة.. يقول الرهينة العاشق في وصف محبوبته الأرستقراطية: «كانت الشريفة متكئة على حافة النافذة في رأس

المنظرة، وقد برز شعرها الأجدع من خلال ثيابا منديل يرتقالي اللون، وتراءى جسدها الأبيض من خلال ثوبها الشفاف الحريري.. وكانت متكئة بأحدى يديها على النافذة وقد مدتها إلى الإمام أما الأخرى فكانت على خدها، وهي سابعة بنظرها وفكرها نحو الساحة.. تأملت يدها، كانت مزينة بأساور من الذهب ومزكشة بالحناء والخضاب الأسود المتعرج على أنامل كالضلع الأحمر المزوج بلون اللين الصافي».. (رواية الرهينة ص ٢٣)

والوظيفة البنيوية التي تؤديها مثل هذه الصورة الوصفية في سياق السرد الروائي، لا تحوقف عند مجرد التأمل الذهني والذهشة، أثناء جمال المحبوبة، بقدر ما تكشف عن بعد آخر، هو البعد الاجتماعي الذي يحيط بها، بسبب انتمائها إلى الطرف الأول من الثنائية الضدية: الحاكم/ المحكوم.. ذلك أن الطبقة الحاكمة التي كانت تفتحي إليها الشريفة (حفصة) تتمتع بالرفاهية في المأكول والملبس في حين أن عامة الناس من المحكومين بسياسة الظلم والقهر، لم يتمتعوا بأبسط حقوقهم الإنسانية، التي تعينهم على العيش والاستمرار في الحياة بحسب ما يبدو من الوصف المرتبط بكامل بنية الرواية.. ومن خلال العلاقة التي تربط الرهينة بالشريفة (حفصة) ووصفه به، بل وصفه لطيفة علاقتها هي به، حين تتخذة رسول غرام وبين شاعر الإمام المنقمص لشخصية (دون جوان) وكذا وصفه طبيعة العلاقة الأيروسية (غير السوية) التي كانت تربط (شراف) القصر العوانس بصاحبه (الدودان) الذي يعمل خادما في القصر.. يمكننا أن نستنتج موقف الروائي من المرأة في رواية الرهينة. وهو الموقف الذي لا ينفصل البتة عن موقفه السياسي من هذه الطبقة الحاكمة، باعتبارها نظاما جائرا ومنحرفا في سلوكه الأخلاقي والديني، وإن ادعى مسؤولية الحفاظ على حياد الدين وحمانيته بنشئ أساليب التخلف والجمود...»

وتواصل د. أمينة يوسف: وفي قصة (الرحلة) من مجموعة (العقرب) جاء وصف الراوي للمرأة التي كانت في (الباهر) مقترنا بوصفه للشخصيات والمواقف المختلفة التي صادفها ومر بها في تلك الرحلة البعيدة المتجهة من مدينة (تغر) إلى العاصمة صنعاء يقول مثلا: «مرت من أمامها كغيري ببطء.. عينا غارقتان بالصب والرح، وجبين يزمع عن الصرامة والاقلام.. نظرت إلي بفروسية أجعلتني، أحنيت نظري وكنت أود معرفة الكثير عنها...» (مجموعة العقرب ص ٥٧).

فضول الراوي في معرفة الكثير عن هذه الأنثى العابرة، يكشف عن الموقف التميز إلى حد ما، عن بقية الركاب في الباص.. وهو موقف من شأنه أن يرتقي بمفهوم المرأة عن مجرد كونها كائنا من لحم ودم إلى نموذج رامن للحرية والثورة والتغيير. وما إلى ذلك من المعاني التي تتضح عند الربط البنيوي بين الصورة الوصفية وكامل السرد القصصي الذي يصف هذه الأنثى

بالجمال والجرأة في السلوك بالقوة في الشخصية التي أبهرت ركب الباص، وجعلت كلا منهم يتوق إلى التعرف عليها وإقامة علاقة من أي نوع معها.

وهكذا، تظل الوظيفة التأملية للصورة الوصفية هي المسيطرة على بنية القصة القصيرة، أو الرواية، سواء كان الموضوع الفني المراء تصويره، شخصية أم مكاناً، مادام ينطلق من فلسفة الاتجاه التقليدي، التي تحكم العلاقة البنيوية بين العناصر الفنية المكونة للسرد في أعمال الأديب الكبير زيد مطيع دماج، أبرز رواد القصة القصيرة في اليمن وصاحب الملحمة التاريخية: رواية «الرهينة»، التي اكتسبت أهميتها من كونها أول عمل أدبي يتصدى بشجاعة مطلقة لسياسة النظام الملكي الجائر ويفضح صورة الحياة الاجتماعية داخل القصر، محرّضاً بذلك على ضرورة الثورة والرفض التام لمثلئ أساليب الظلم والقهر والزيغ والخداع باسم الدين الإسلامي وباسم الأعراف والتقاليد الاجتماعية.

وتنتهي د. أمنة يوسف رصدتها للمرأة عند «زيد مطيع دماج» بالقول:

وكان هذا الموقف السياسي أكثر ما شغل دماج في كل أعماله الأدبية، عن أية قضايا وموضوعات أخرى.

ككل مبدع مبتلاً إحساساً..

كان زيد قد تعافى من أزمة إرقدته الأيام في داره بصنعاء.. وخرج من غرفته ليجلس بين أبنائه، ولاستقبال أصدقائه.. أفرد صحيفة يقطع أخبارها.. فجأة لاحظ من حولها، المبهوتين بمعاذاته، أن ألما هائلاً كسا تعابيره.. عاودته أزمة مرضه.. على عجل استدعوا الطبيب.. أعادوه إلى غرفته.. فتشوا في الجزء الذي كان يقرؤه في ذات الصفحة والذي ربما تسبب في تلك الانتكاسة غير المتوقعة. فقرأوا خبراً يقول: «يقوم بعض السكان في دولة عربية شقيقة بسلخ جلود الجمال وهي حية»..

المقالات وصاحب الرهينة

كتب الشاعر والناقد د. عبدالعزيز المقالح، عن الصديق الذي فارق أصدقائه:

غياها المبدع الكبير زيد مطيع دماج، صاحب «الرهينة» الرواية الأشهر في اليمن وفي الأقطار العربية بشكل خسارة فادحة وبخاصة للساحة الأدبية اليمنية التي تفتقر إلى المواهب الحقيقية والتي كانت قد رأت فيه واحداً من أمالها العريضة في الإبداع القصصي والروائي المعجنيين بتراب الأرض والناهاضين من قلب الأوجاع الإنسانية، فقد كان زيد - وهنا تكمن الخسارة والفجيعة معاً في غيابه- الأقدر على التقاط الساخن والأهم من الماضي المنقرض أو الواقع المعاش، كان الأقدر كذلك على مزج بين الذاتي العام، وبين الواقع والتخييل، وكل القاذات تابعوها

أعماله الإبداعية وتناولوها بنقد يجمعون على تميزه وانفراذه باستملاك الخصائص التي تجعله يقترب مما صار يسمى بالواقعية السحرية دون حاجة إلى استخدام الأساطير الفارسية عن واقع المجتمع الإنساني بهمومه ونضالاته وأخطائه وخرافاته وتوقه الدائب إلى التغلب على حالة القهر والاذلال.

أهمس لك يا زيد..

وأهمس بالحب في سماع الكائنات التي كان ناجي محبتها عند حالكة الليل.

لكنني الآن أطرح من قلبي شاهداً فوق طيب الورود على قبره وأسبح لله عبد الصداقة والحب والمبكات وعسى أن يعود

فيلقي علينا دروساً من الموت

حتى تظهر أرواحنا

من غيار التنايب والحسد الغد

يفسلنا من صفائنا بمياه الخلود

هكذا قال الشاعر اليمني محمد عبدالسلام منصور، الذي كان دوماً يمازح صديقه زيداً: لا ترحل قبلنا يا زيد..

زيد هي المدرسة الأحمدية..

في رواية لم تكتمل لزيد مطيع دماج، بعنوان (المدرسة الأحمدية)، حيث كان المرض - على غير ما يتمانها المبدع دوماً- يستعجله كي ينفض قلمه وأوراقه، فقد ظل زيد طويلاً في تسابق مع آلام السرطان، ينسرق منها، ويغافلها ليهبط بقلمه العوالم الصارخة في وجدانه لانشائها قصصاً، وروايات.. ففي (المدرسة الأحمدية) كتب في مقطع منها:

«.. حين رحلت، بكت عمتي واحتضنت ضلوعي وشدنتي إليها وظلت أصابعها على ظهري طوال سنين عدة.. وكنت كلما جعت في المدينة أو أحسست بالبرودة تحسست ظهري، حك لي عمتي عن ذلك العصبي، الذي كان يسمع عنه في الحكايات.. ذلك الذي رحل وعصاه على كتف إلى المدينة ليضرب أرقته ويرتد أماكتها ويتحدث بقلب الطفل المدهوش إلى أمالها.. ويفني بعد ذلك ويظل يفني لهذه المدينة، زمناً طويلاً ينتقل من زقاق إلى زقاق، حتى يبع صوته وفقد قدرته على الغناء.. ضاعت كلماته في فمه وأصبحت دموعاً في عينيه، والذين شاهدوه قالوا أنه كان يبكي بلا صوت ويشير بيديه إلى أرقته المدينة.. قالوا إنه كان جزيئاً مشعث الشعر يمضي كدمعة تتدرج فوق المافي سامر.. يمضي يبتلع ريقه ويشير بيديه إلى سور المدينة العالي.. ثم اخفني».

سلام عليك..

في تأبينه، كتب الشاعر العربي الكبير سليمان العيسى:
سلام عليك.. أيها الغائب الحاضر..

سلام عليك.. يا زيد

سلام.. على الذكريات الحلوة.

سلام على صحتك.. وأنت تبعد

سلام على مرضك.. وأنت تقهر المرض.

وتبعد أيضا.

وأراد زيد - هذا ما قاله يوما ما لزوجته- أن يكون مدقني هنا في قريتنا، أمام دارنا، وتحت شجرة (الطلع) هذه.. وتحت تلك الشجرة، كانت هناك دائما بقرة مربوطة كان زيد كلما مكث في قريته التابعة لمحافظة إب يقضي الوقت الطويل، يطعمها.

أحزان الجبال..

خالد الرويشان، أديب يعني ورئيس الهيئة العامة للكتاب، أطلق اسم زيد مطيع على قاعة في بيت الثقافة بصنعاء وكتب في تأبين صديقه زيد.

كان مهموماً بالإنسان البسيط، بأحواله وآلامه. كان مترعاً حتى الخشالة بأغاني الرعاة ورائحة الورد البلدي في (باب اليمن)، وحيرة فتاة صغيرة لم تبع خبزها في (باب السبع)، كان يتأوه لتأوهات المساكين، والمظلومين، ويحزن لأحزان الجبال في مواسم الجذب وامتناع المطر.

(الرهيئة)

رواية الرهيئة، من الأعمال التي طغت بشهرتها العربية والعالمية على باقي أعمال زيد مطيع دماج.. فللمبعد اليمني الراحل خمس مجموعات قصصية قصيرة هي:

(طاهش الحويان، العنق، الجسر، أحزان البنت مياسة) إضافة إلى كتابه (الانبهار والدمشة) ومجموعة (المدفع الأصفر) التي صدرت بعد وفاته عن الهيئة العامة للكتاب بصنعاء ٢٠٠١م.

فرواية الرهيئة التي صدرت طبعها الأولى عن دار الآداب ببيروت ١٩٨٤م ثم إعادة طبعها عن (دائرة الشؤون الثقافية) - العراق ١٩٨٨م، وعن دار الريس - بيروت ١٩٩٧م، وصدرت ضمن مشروع (كتاب في جريدة) ١٩٩٧م، وطبعت ضمن المشروع المصري القراءة للجميع لأكثر من مرة.. وقد ترجمت للانجليزية والفرنسية والألمانية

وعن روايته، وإبداعه، كتب الكثير من النقاد العرب.. منهم:

عبدالرحمن منيف.. والأيام الجافة..

قال الروائي العربي، عبدالرحمن منيف، مرثيا زيد مطيع الآن تطوي صفحة زيد. كان انطوائيا مفاجئا، قاسيا، وحزينا، الأمر الذي يترك في النفس حسرة كبيرة، فالرجل لا يزال في أول

كحولته ان لم نقل في أوج اكتماله، ويفترض أن تكون الأيام أمامه لا ورائه وأن يقدم بعد «الرهيئة» رهيئات أخرى، وأن يقول لنا الكثير الكثير عن عالم نحيبه كثيرا ولكن نجهله أكثر. بانسة هي كلمات للرثاء، وبانسة هي الأيام الجافة التي تأخذ أكثر مما تعطى، ولكن عزاء الإبداع أنه يبقى حتى إذا غاب مبدعه لأنهم كالأنهار دائمة التجدد والجريان.

إني أشفق عليهم..

قالها زيد مطيع دماج، قالها وهو في النص على السبابة الصاعدة إلى مثواه الأخير في قريته.. كنا حوله، كثيرون لا حصر له وكنت أواسيه.. أحاوره.. وكانت السيارات تنز فوق صخور الطريق الصاعد إلى (النفيلين) قرية «زيد مطيع» في أعالي جبال (النجد الأحمر) بمحافظه إب أقرب اهتمامه لجمع البشر الوافقين تحت لهيب الشمس.. وظننتني سمعته يقول.. من الذي أرغم هذه الحشود على الوقوف طويلا من أجلي؟.. ألا يعرف أنه يؤلمني؟.. كل هؤلاء الناس فوق تجاعيد الصخور وتقاويرها.. على جانبي الطريق.. عند رؤوس الجبال؟.. كيف استطاعوا حفر قبري في هذه الصخرة؟ إني أشفق عليهم.. أنتعيتهم.

«زيد» يا صديقي لا أسمك.. أما تسمع معي هذه التهليل التي تصم الأذان.. انهم يهتفون: لا إله الا الله، زيد مطيع دماج، في ذمة الله

ورحل.. الذي رحل وعصاه على كتفه.. والذي قال في أعماله أشياء كثيرة عن حياتنا وعواطفنا وأمنياتنا وأوجاعنا اليمانية والعربية.. ربما أكثر عنا في: مبهضات اليمن - جسر إلى السيل - مقتل الفقيه مقبل - الأخوة (أبناء علي مصلح) - محافظ في الأرياف - المدرسة الأحمدية.. تلك الأعمال التي لم تنشر بعد، وهي بلا شك سوف تكون قد امتلأت بالأسرار والأبعاد.

تنويه لآيد منه:

«صداقة حميمة ربطت كاتب هذا الموضوع بالأديب اليمني زيد مطيع دماج».

ومن إحدى قصص مجموعته (طاهش الحويان) قصة.

الرمال العابرة

تحت شجرة صغيرة صحراوية يابسة يرض في ظلها بجوار الطريق المعبد يحرك رأسه تارة إلى اليمين وتارة إلى اليسار وقد سال للعب من فمه المفتوح وعظامه تكاد تبز من جلده.. لم يكن أمامه تحت ذاك القبط أي بوادر للحياة سوى عشة متأكلة يرقد فيها بضعة من الأطفال العراة وعجوز عمياء.. الشمس تقترب من الظهيرة وتكاد تصهر تحتها كل شيء.. وسكينة مميقة.. لكن الطريق ما زال خاليا.. كان عليه ان ينتظر (الياس) تلك الحافلة التي أغاثت سكان الطريق بما تلقى من نوافذها من أقراص (الروتبي) الأبيض الياس غذاء سكان المدن.. تتأهب بطل

نحو شجرة يابسة صخرارية صغيرة بعيدة عن الكوخ المحتل من قبل العجوز العمياء وشرذمتها.

وانتهت الرمال في عبورها للطريق هاربة نحو الجبال.. جبال الهضبة الخضراء.. وانسحب بهدوء نحو المكان وبحذر شديد عاد وطرح رأسه فوق يديه ونظر نحو الطريق الآتي من (الحديدية).. لقد كان موعد الباص فالوقت ظهراً وأصبح ظله تحته تماماً فقد لاحظ بالممارسة أن السيارات كانت تنقطع عن المرور خلال الظهر إلا ذلك (الباص) الكبير.. وفجأة من خلال سراب الطريق لمح شيئا أحمر يمخر عباب السراب المبعثر ويتمایل كأجزاء منسقة من خلال وهج الحرارة.

خرجت فتاة من الكوخ ثم عادت وخرجت مع العجوز العمياء وشرذمة الأطفال العراة وتسارعت جحافل مبعدة تهربون نحو الطريق وتلتقط من الأرض أقراص (الروتتي) الطائرة فوق الطريق وعلى جانبيه.

استقام وقد ارتكزت أذنائه.. ووقفت العجوز العمياء وجانبها الشرذمة العارية.. وهون (الباص) سرعته ثم وقف بجانب العجوز ونزل منه قاطع التذاكر وقد أمسك بيده طاقيته المزركشة المتصبية عرقاً وقد أمثلت نقوداً متفرقة ثم سلمها للعجوز وعاد وقفل الباب.. لكن بعض المسافرين ممن هزمهم المنظر لأول مرة كانوا يرددون المزمع من التبرع والاحسان لذلك فتح الباب مرة أخرى.. انتظر وقد تألم وغضب لهذا الإجراء غير العادي.. وقرصه الجوع فاقترب من الجهة الأخرى من (الباص) لكيلا تراه الشرذمة.. وتلفت نحو التوافد لكن المسافرين كانوا ينظرون من الجانب الآخر نحو العجوز وشرذمتها.. استاء لذلك ولعدم اهتمامهم به.. وعاد بعض الرفاق إلى مقاعدهم في الجانب الآخر.. حاول ان يستريعي انتباههم فابتعد قليلا لكي يروه.. ولحقه أحد المسافرين فنظر إليه وهز ذنبه مستعطفاً وبدون إرادة نبح بلطف ثم زعر كأنه ارتكب خطأ قاتلاً.. وما هي الا برهة حتى انهالت عليه حجرة قذفها صبي عاري الجسد باغته من الخلف.. ارتبك وعلا صوته بألم دون إرادة فانتهالت عليه قذيفة أخرى في عموده الفقري.. وحاصرت الشرذمة بينما تحرك (الباص) ورمى الرجل قرصاً من (الروتتي) الأبيض.. ولشدة ارتبائه حسبه حجراً مقذوفاً لكن راحته أعادته له الأمل فخطفه بفمه بينما اشتد عليه الحصار ولم يعد له منفذ للعبور سوى من تحت (الباص) فمقرق مسرعاً لكن الباص كان قد تحرك وما هي إلا ثانية حتى كان جثة مهوودة ملطخة بالدماء التي اختلطت بقرص الروتتي الأبيض وبجثته الممزقة.. وعبرت الرمال مسرعة من فوق جثته نحو الجبال.. جبال الهضبة الخضراء.

ثم نظر بألم نحو الطريق المقلب من (الحديدية) ووضع رأسه فوق يديه.. كان منظر الطريق قلمة من جهنم والوهج الحار يتصاعد منها والسراب الشفاف يتناثر فوق الطريق الطويل الممتد كخط مستقيم وأعمدة التلغراف قد شققت الشمس وإسلاكها تأثرت من شدة الرياح العاتية.

وكان أكثر ما يسليه في مثل هذا السكون منظر الرمال التي تعبر الطريق مسرعة كأنها هاربة من وهج الحرارة التي تأتي من جهة الساحل.. وكما كان يضايقه إذا ما قررت الرمال العبور من مكانه فقد كان عليه ان يقرب من العشة ليحتمي منها ويكفله ذلك حجراً يقذفه على ظهره من صبي أو من الفتاة الشرسة.

وعبرت الرمال وهو في استرخائه المميت في مكانه واضطر بملل ان يقرب من العشة بهدوء ليحتمي بها.. لم يكن يستطيع تفسير العداوة التي يكنها له سكان العشة.. صحيح انهم اغراب جميعا وجياح أيضا اضطرهم الجوع جميعا للجوء بجوار الطريق العام.. لقد ترك أسباده في عشتهم يمتدون جياعا في أعماق (تهامة) واستطاع أن يقطع القفار ويهيم نحو لا يدري أين؟ ولما استقر به المقام بجوار الطريق العام عثر صدفة على قرص (روتتي) أبيض أكل نصفه ودفن نصفه الآخر بمنشاره.. لكنه في اليوم التالي سمع هدير سيارة كبيرة حمراء هي (الباص) وفر مسرعاً بعيداً فلم يكن قد رأى من قبل مثل هذا الوحش الصاحب لكنه لاحظ تسارع سكان الطريق الجياح يهرعون نحو (الباص) ويلتفتون من بعده بعض أقراص (الروتتي) الأبيض فوقف وشده المنظر.. لقد رأى أناسا لكنهم ليسوا من أسباده وفجأة قذف من النافذة أحد أقراص الروتتي الأبيض فاصطدم بالطريق المعبود وبشدة اندفع القرص نحوه نتيجة سرعة (الباص) ويلمح البرق اندفع دون شعور وقبض بفمه على القرص وانتهالت عليه بعض الصبية من الرعاية والرجال العجزة ومن نساء نظر فيهن التوحش فترك القرص وفر يعوي بألم بعيداً.

كان ذلك أول درس تعلم منه البعد عن الناس وأخذ مكان لائق للخطف السريع للقرص والفرار به قبل ان يتمكن احد الجياح اللحاق به او قذفه بحجر.

طابت له الحياة نوعاً ما في هذه البقعة من الأرض فكان باستطاعته في بعض الأحيان ان يصطاد قرصاً في اليوم الواحد وإذا لم يحالفه الحظ كان يوفر لنفسه نصف قرص من المكبوس تحت التراب.

لكن الحالة ساءت عندما حل في العشة الهادئة المجاورة له عجوز عمياء وشرذمة من الأطفال العرايا.. كانوا يطاردونهم دائماً قبل مرور (الباص) ويقذفونه بأحجار متفرقة من الحجارة كانت نتائجها تعيقه بعد ذلك عن الخطف السريع.. وقل محصوله فلم يعد يستطيع دفن أي قرص احتياطياً بل كان يعد نفسه رابحاً إذا قرر ان يصطاد قرصاً خلال الثلاثة أيام لذلك قرر الابتعاد

«مراثي الأيام» لحيدر حيدر

رواية في ثلاث حكايات يجمعها الموت

ناصر ونوس *

الروائي التواق للخروج من جحيم الحاضر إلى مكان قصي لا وجود له إلا في الحكايات أو الأحلام، مكان أقرب ما يكون إلى جزيرة حي بن يقظان وأمه الغزالة، «جزيرة عنراء، شكلها الحلم الطفولي، انفصلت ذات بهر عن أمها الشمس، وهوت في الطرف الأقصى والغامض، هناك في عالم ما وراء بحسب الظلمات» (ص ٥٠) حيث «العالم الآخر النقيض، عالم ما قبل التلوث».

في هذه الحكاية يأخذ الروائي من الطبري مجموعة من الأحداث والوقائع ويجعل الراوي المعاصر يعلق عليها، فترى كيف غدر عبد الملك بن مروان بعمربن سعيد بن العاص ونهبه من الوريد إلى الوريد وألقى برأسه إلى الناس من شرفة قصره، وكيف ذبح شمر بن ذي الجوشن الحسين بن علي بينما أكمل المهمة مجموعة من القتلّة الآخرين عندما أتوا برؤوس أهل بيت الحسين وشيعته وأنصاره إلى عبيد الله بن زياد، وفي الأندلس كيف حشد الأمير أبو عبد الله أنصاره ومؤيديه بتحريض من أمه

إذا أخذنا عمل حيدر حيدر الأخير «مراثي الأيام» وفق معايير الرواية الكلاسيكية فإنه من الصعب إطلاق عليه تسمية «رواية»، فالحكايات الثلاث التي تندرج تحت عنوان «مراثي الأيام» لا يجمعها أي عنصر سوى عنصر الموضوع، وهو موضوع الموت الذي يأتي قتلاً أو غدراً أو اغتيالاً وتقوم به السلطة الحاكمة، أو القائد الحاكم الذي هو أقرب إلى اللويثان (الوحش الأسطوري)، فلكل حكاية عناصرها المستقلة من حبكة وأحداث وشخصيات ومكان وزمان وفضاء رواثي. بهذا المعنى فهي ليست رواية بالمعنى الكلاسيكي للمصطلح، بل يمكن أن تكون رواية بالمعنى التجريبي أو المابعد حدثي.

في الحكاية الأولى يعود المؤلف إلى الماضي البعيد، إلى التاريخ العربي ليتوقف عند أهم محطات القتل والغدر والاغتيال في هذا التاريخ مستمداً ذلك في معظمه من تاريخ الطبري. لينتقل بعد ذلك إلى الزمن الراهن ليعرض لواقعتي قتل وتدمير جرت الأولى في الجزائر بينما تمت الثانية في العراق. أما أحداث الحكايتين الثانية والثالثة فتدور في الماضي القريب، حيث تبدأ الحكاية الثانية قبل عقد ونيف من الزمن، بينما تبدأ الثالثة قبل ثلاثين عاماً. ولعل غرض حيدر حيدر من العودة إلى التاريخ هو مقارنة أحداثه بأحداث الحاضر وإثبات أن «تاريخ السلطة العربية في الماضي والحاضر لم يتغير سوى في الشكل والمظهر، أما الجوهر فواحد ويبدو شبه سرمد، لكانه متأصل بنهويًا وسلاليًا وجينيًا (داخل علم الهندسة الوراثية) في التكوين السلطوي ونظرية الحكم» (ص ٨).

تتوزع الحكاية الأولى على راويين، الأول هو الراوي التاريخي الإمام أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، والثاني هو الراوي المعاصر غيلان الدمشقي الذي يعلق على قول الراوي الأول، وهو في الوقت نفسه يمثل صوت

* ناقد من سوريا

العذب، جاء بعد سنوات الشقاء والمنفى وفضاءات الغربة. في ذلك الصيف الأثير والشفاف كنت أرمع خراب الأزمنة المضطربة والعاصفة» (ص ٦٨). وهذه التجربة لم تكن تخلو من أحداث تراجمية كان أولها حدث اغتيال كلبه الوفي الذي كان يسميه فيديل (المخلص)، وثانيها موت صديقه علي التريكو الذي كان يسميه «حوت البحر».

تبدأ الحكاية بمقطع وجداني مفعم بالشعر: «هاقد مضى علي فراقنا سنوات ست، توازي مدى عموك الذي عشناه معاً قبل أن تغتال. أنت الآن هناك في العالم السفلي، عالم الظلمات والشقاء الأبدى، كما تروي الأساطير. وأنا هنا في عالم الضياء والبهجة العابرة، أشهد الصباحات وأنوار الشمس وأنواء الشتاء وصخب البحر» (ص ٦٥). ومن خلال هذه النغمة الشعرية والوجدانية التي تواصل تدفقها الجميل عبر صفحات الرواية لا يعترني القارئ أي شك في أن المخاطب هو صديق للراوي من بني البشر، لكن مع تقدم القراءة، ومع ورود عبارات مثل «قدراك الخارقة والمجلية في الوثب الفراغي لقنص الطرائد» والحديث عن أن المعني كان وهو في شهره الأول «دائم العواء» يتكشف للقارئ أن المخاطب هو كلب الراوي الوفي الذي اغتالته طلقات غادرة أطلقها أحد حراس الجنرال الذي تقع مزرعته قرب بيت الراوي/الكاتب. في هذا الخط من خطوط الحكاية الروائية يتمحور السرد حول استعادة شريط الأحداث والوقائع التي جرت بين الراوي وكلبه ضمن سياق الحياة اليومية وعلاقات الأصدقاء بهذا الكلب، الأصدقاء الذين يقولون عنه بأنه لا ينقصه سوى النطق. فتبدو في بعض الأحيان أن علاقات الراوي بكلبه أكثر حميمية من علاقاته بأصدقائه من بني البشر، أو حتى أبشائه: «أصدقاء قدامى، وأبناء، ويشر غريباء، كانوا هناك تحت الضياء، فوق الرمل أو في لجج البحر. فيديل وأنا كنا شبه معزولين في أوقات اللعب والمرح، بعيدين داخل الطيف الداخلي لكننا، عن الصخب المموج لهرج الآخرين» (ص ٦٩). كما يستعيد الروائي الكثير من هذه اللحظات الحميمة بينه وبين كلبه، منها لحظة حصارهما في أحد الأدغال، وكان الفصل شتاء والوقت ليلاً والدنيا ماطرة. ولحظة إطلاق النار عليه من يدققة صيد وجرحته ساقه، والتي يستعيدنا الراوي على شكل حوار يقيمه مع كلبه وكأنه يجلس بجواره ويذكره

معلناً العصيان والثورة على أبيه، واندلعت المعارك بين الأب والابن حول السلطة والملك. انحاز خلالها الابن للأسبان وبمساعدهم زرع الخراب والدمار في المناطق الخاضعة لسلطة أبيه. وهنا يعلق الراوي المعاصر بأن «طرح السؤال التالي: لماذا تتجلى حالات السلطة وشهوة الحكم في القرن الثاني للهجرة مماثلة أو مشابهة لحالاتها في القرن العشرين العربي؟ يبدد بعض الغموض وغيوم الالتباس». ثم يورد الروائي وصية أبي جعفر المنصور لابنه المهدي ليربهن أن ممارسات السلطة العربية في الماضي لا تختلف عن ممارساتها في الحاضر من قتل وقمع ونهب لثروات الوطن وتوريث لابن، حيث يقول الراوي التاريخي: «وكتب الخليفة أبو جعفر المنصور في وصيته لابنه المهدي: أوصيك بالسلطان يابني فهو حبل الله المتين وعروته الوثقى، ودين الله القيم، فاحفظه وحسنه وذبح عنه وأوقع بالمسلمين فيه، واقمع المارقين منه، واقتل الخارجين عليه بالعقاب والتشثيل والتكليل. يا بني إني جمعت لك من الأموال ما لم يجمعه خليفة قبلي، وجمعت لك من الموالى ما لم يجمعه خليفة قبلي، وبذنت لك قصوراً ومدينة لم يكن في الإسلام مثلاًها. أوصيك بالمال والملك في الفداء والعشبة فلازمهما ولا تفترقان» (ص ١٩). ويورد الروائي مجموعة من الأحداث التاريخية الأخرى مثل مقتل أبي مسلم الخراساني، وحكاية هارون الرشيد والبرامكة وصهره جعفر، ووقائع ما جرى في حرب الأخوين الأمين والمأمون، ثم ينتقل إلى الزمن الراهن ليتحدث عن المأسى والمجازر التي شهدتها بعض الأقطار العربية.

«مراثي الأيام» هي إذن حكاية تقوم بمجملها على التناص الذي يعقبه التعليق.

وفي الانتقال إلى الحاضر ينقل الروائي من الموضوعي إلى الذاتي، أو من العام إلى الخاص، وذلك في الحكاية الثانية «اغتيال في الشفق» التي يتحدث فيها عن تجربة شخصية يعرفها كل من عايش حيدر حيدر من أصدقائه وأبناء قريته. وهي تجربته بعد العودة من المنفى إلى قريته ليسكن على شاطئ البحر يصطاد السمك صيفاً والعصافير شتاء. «كان صيفاً من الضياء والحبور

بما حدث بعد تلك اللحظة من إطلاق النار: «جريت وأنت تخرج باتجاهنا إذ شممت رائحتنا. كنت تنزف وأنت تثب حولنا وتشمم صدورنا ووجوهنا غير مصدق أننا قدما لنجدتك» (ص ١٣٧). إلا أن أبرز تلك اللحظة كانت عندما أطلق حرس الجنرال النار عليه ومات على أثرها؛ فهنا يصف الراوي إحساسه عندما سمع أصوات الطلقات وتوجسه بأن المستهدف هو كلبه. وكيف صرخ بوجه الحراس: «أيها الوحوش. أي ذنب؟ ولماذا؟ أما كنا كما فعلتم بالوطن حتى وصلتم إلى الحيوانات البرية» (ص ١٣٧). وهنا يتابع حواراه مع كلبه هذا، وكأنه يذكره بالحدث، كيف كان نائماً بين الأعشاب الملطخة بدمائه، وكيف بدا جسده حاراً وثقيلاً وهو يحمله بين أحضانه كطفل نازف إلى مدفن الحديقة، وكيف استلقى قرب قبره بعد أن دفنه محمداً في سماء مظنفة.

تتصور الخط الثاني للحبكة في هذه الحكاية حول شخصية حقيقية هو «علي التريكس» أسطورة حصين البحر (قرية حيدر حيدر) والذي يسميه الكاتب كما أشرنا «حوت البحر». وهو صديق قديم للكاتب الذي نصب خيمته في «ملكته» على الشاطئ في الصيف الأول لعودته من المنفى. وهذه المملكة عبارة عن أرض زراعية وينثر للما وغرفة سقفها من الصفيح والكرتون. مع مرور الليالي والحوارات سيكتشف الكاتب «جوهر الطفل الوديع الرائد في أعماقه» رغم أنه يلقب بالتريكس، «الطفل الودود، عاشق البحر، المفتوح الذراعين والقلب الواسع كالبحر الذي إذ تسلم عليه: مرحباً يا علي، فيرد بلازمته: يا ألف وردة عليك يا حبيب» (ص ٩٠) وعبر السرد يبرز الكاتب صفات الطيبة والشهامة التي يتحلى بها هذا الشخص، مثلما يبرز صفاته الجسدية المميزة «من مسافة مئة متر لمحني: كان يتهادى على الرمل بجلايبته الرمادية» بدا لي عن بعد كرجل خارج من الأساطير القديمة بقامته وامتلأه العضوي ووثوق جسده وهو يدوس الرمل والخصى كأمير لهذا العراء البحري» (ص ٨٨). يترك «التريكس» البحر ويسافر للعمل في السعودية، ويعود بعد عام ليتابع عمله في صيد السمك بواسطة الأقفاص الحديدية، وفي إحدى المرات وبينما هو عائد من عرض البحر يصاب باحتشاء قلبي

يقضي عليه ليصل إلى الشاطئ جثة هامدة.

إن حدث موت التريكس وحدث موت قيدل هما اللذان فجرنا لدى حيدر حيدر تلك التداعيات التي شكلت، تلك الحكاية الثانية لروايته «مراثي الأيام». وقد مزج الكاتب هذين الحداث، أو قل هذين الخطين للحبكة، ببراعة فائقة ليهده بذلك نسيجاً روائياً متجانساً بأسلوب من التداعيات الوجدانية ولغة شعرية أخاذة.

تتناول «المجرات»، الحكاية الثالثة في الرواية، شخصية وهيب الساهر، أستاذ المدرسة والضابط الشاب الطموح والمفعم بالحماسة الوطنية الذي يسرح من الجيش ويغفر به أحد أصدقائه القدماء ليصبح في نهاية المطاف صاحب مقبرة في قريته. ثم يغدر به هذا الصديق ويتم القبض عليه وزجه في السجن لينتحر في عثمته. وشخصية «وهيب الساهر» تبدو في سيرورتها مألوقة في أعمال حيدر حيدر السابقة.

إزاء هذا الواقع المرير الممتد في جذوره إلى الماضي البعيد، والذي يعرضه لنا الروائي في روايته هذه، ليس أمام الراوي إلا الحلم في الهروب إلى مكان ليس له وجود سوى في الأحلام والأساطير هو جزيرة حي بن يقظان، التي يتردد ذكرها كثيراً في ثنائيا الرواية كمكان أمام الراوي / الكاتب، للعيش فيه بعيداً عن هذا العالم المليء بالموت قتلاً وغدراً واغتيالاً.

في سياق سرده الروائي يكشف الروائي عن أسلوبه في كتابة هذه الرواية، حيث يشبه سرده للحكاية بالفلاح الذي يبذر قمحه في الأرض: «هناذا أشنت الحكاية. الكلمة الدقيقة هي أنني أنثرها كما فلاح يبذر قمحه في الأرض عبر الاتجاهات الدائرية:» (ص ١٢٨). ويتابع بجملة تنم عن الطابع التجريبي لروايته هذه، كما ذكرنا في المقدمة، حيث يقول: «الأكون صادقاً مع نفسي لست متأكداً من الإنبات، عبر تربة أنك بصلاح خصوصيتها». كما يعتمد أسلوب الحكاية التي تتوالى من الحكاية حسبما يقول. «ومن التقنيات السردية التي يستخدمها أنه يجعل للكل صوتاً مستقلاً عندما يتيح له رواية بعض الأحداث من وجهة نظره، ويعبر عن انطباعاته وأحاسيسه التي تختلف بالضرورة عن وجهة نظر وانطباعات وأحاسيس صاحبه. وهو أسلوب كان قد اتبعه بولغاكوف في روايته «قلب كلب».

العبور إلى الصباح

رؤية شخصية لأهم أحداث عام ٢٠٠٢ ثقافيا

تسردها / آمنة الربيع *

ليست حقا كتابة ممكنة، بل كتابة محتملة، لماذا هي محتملة؟ لانعدام اليقين والجزم والثقة والصدق بقوة الحياة والحقيقة والحرية والفردية.

يصعب في هذا الزمن التفريق ما بين الحرية والعبودية، لكن يسهل الاختيار والتمييز، فيما حياة بكرامة تصلح للبقاء وإما هجرة هذه الأوطان إلى منافي تحقق أدنى إمكانية للحياة، فإما الحرية أو لا شيء سواها. ويصعب أيضا التفريق ما بين النضال والاستسلام؛ لكن اختيار شرف النضال كالبدن في اكتماله، ظاهرا وبارزا كحبة الخال في الوجه، فالنضال نور وجنون معا.

ويصعب في هذا الزمن الفصل ما بين الكتابة والألم، إذ لا توجد كتابة مسالمة ومداهنة تسمح جوخ الشيخ وهي تتأبط عبادته ونعليه وطاقيه رأسه لتضعها آخر المطاف في حقيبة ثقافية رسمية لا توجد كتابة مستسلمة وقابلة ومتصالحة وخاضعة، لا توجد كتابة نقية وبخالصة.

الإخلاص أن تخلص الكتابة مناصرة للبهشية المظلومة

في هذا الزمن الفائم، رحل الأحبة، كما رحل الأصدقاء. «الخلود والموت يشكلان زوجا يصعب التفريق بينهما. وهما أكثر كمالا من ماركس وإنجلز، روميو وجولييت، لوريل وهاردي».

ليس من الجميل أو المنصف ونحن قد تركنا عاما سحبقنا كل يوم، أن نختار مدخلا من رواية جميلة هي (الخلود) للروائي (ميلان كونديرا). فنحن لا نعرف من خلال هذه الصفحات إذا كنا نعزي أنفسنا، أم نرغب أن يعزينا أحد.

مدخل مثير أليس كذلك أيها العالم؟ مثير لأنه لا يفصل بين الخلود والموت، بل يراهما زوجا يصعب التفريق بينهما. وأراهما دافعا حقيقيا للكتابة ثقافيا عن ذلك العام الذي انقضى منذ أسبوع إذ لا شيء سيوقف الكارثة كما يقول الشاعر العماني (سماء عيسى).

(الخلود والموت) كلمتان يشداننا إلى استحضار أزواج مماثلة : كالحرية والعبودية، النضال والاستسلام، الكتابة والألم، البقاء والرحيل، خصومة القلب الضعيف مع الله الجميل.

شهد العالم العربي في أعوامه العشرة الأخيرة أحداثا جسيمة وعظيمة على جميع مستوياته : السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويصعب التفريق بين هذه المستويات، فهي كجسد المؤمن اليائس بوعيه من يؤسه، إذا اشتكى منه عضو، تداعت له كل الأعضاء بالسهر والحمى والمسؤولية.

والكتابة الآن وفي كل وقت ليست عضوا مفارقا لأعضاء الجسد. فهي ساهرة ومحمومة ومسؤولة.

الكتابة الآن إن لم تكن مسكونة بالخوف والقلق والأسئلة ووعي النهايات، وإن لم تشبث بذكرة الكلمات والأمكنة وبذاكرة المروي له أو عنه، وبالسرد المكشوف والمخبوء،

* كاتبة من سلطنة عمان

والمسحوقة الموقودة والمهمشة.

كيف نستطيع أن ندرأ الموت ونواجه امحاء الذات والاستلاب والعجز والقمع والعنصرية والعنجهية والبيروقراطية والسلطة المنتشرة في كل مكان إلا بكتابة متوثبة ومتقافزة ومتحفزة؟؟

ويسبب التفريق ما بين البقاء والرحيل. من هنا أو من هذا كله تتبع أهمية الأمانة الخاصة والحميمية إلى القلب في هذه الأوطان الغريبة، أو بدأت تصوير غريبة عن الروح وعن الجسد. هل من وصفة سحرية لمحبة هذه الأوطان؟؟ وحدها منظومة الحرية والحرية الخاصة والنضال والكتابة هي القدرة على تأكيد أهمية المقاومة في حياتنا (الخاصة والعامة) وفي أمكنتنا (المفتوحة على ضفاف الخلود) فأية مقاومة لأجل الحرية والاستقلال لن تموت أبداً حتى لو ذهبت عن حياتنا مفاهيمنا وعلاقاتنا الخاصة بأمكنتنا الحميمية.

أستطيع أن أقول: إن الأحداث الخاصة لا تقل أهمية عن الأحداث العامة لهذا العام. لقد أحببت وصداقت وكتبت رسائل للأصدقاء، واستطلعت برغم الكوميديا السوداء التي رسمت وجه العالم بسبب عودة الأفكار البربرية والعنصرية والإرهابية تحت رعاية وإشراف منظمة الأمم المتحدة وراعي البقر الأمريكي الرئيس (بوش الابن) استطعت أن أكتب وأن ألزم بالكتابة وأن أقرأ: رواية السيدة دالوي لفرجينيا وولف، وقصص ضائعة لماركيز، والخماني لباولو كويلو، وسيرة الإمام الغزالي في جزئه الأول لمهم الجنابي، وسيرة حياة الفيلسوف كير كيجارد، وقرأت الهوية لميلان كونديرا، ولبيون الأفريقي لأمين معلوف، وقطف الزهرة البرية لجمال أبو حمدان، والخباء لميرال الطحطاوي، وفصولاً من كتاب كولن ويلسون القوى الخفية. وما زال لدينا ما يكفي من الخبز لسنوات قادمة برغم كل هذا السواد. لعل من أهم الأحداث الثقافية المحلية التي حالفني الحظ أن أكون قريبة منها في سلطنة عمان هما تزامن حدثين يثيران الساحة الأدبية الثقافية دونما شك، ويعجزان من قوة تفوق الممكن وضهور المحتمل. وفي الطليعة هي فعالية العرض الشعري المسرحي (نيويورك) المستوحى من قصيدة الشاعر (أدونيس) قبر من أجل نيويورك على خشبة مسرح (حصن الفليج) ضمن اهتمامات جديدة وجادة ومختلفة للمديرية العامة للساحة.

وتساءلنا قديماً: كيف نقرأ شعرنا العربي في هذا الزمن العربي الرديء؟؟

وهل يصلح هذا الزمن لقول الشعر أم لقرصنة اللحظة المسرحية؟

(نيويورك، أينها المرأة الجالسة في قوس الريح،

شكلاً أبعد من الذرة،

نقطة تهول في فضاء الأرقام،

فخذاً في السماء وفخذاً في الماء)

ليس هناك أيها الأصدقاء بين النقطة والوصاصة من مسافة شاسعة. ووحده النص الجيد ينتصر بفعالية القراءة التأويلية والنقدية الجادة.

ولعل الحدث الثقافي الثاني هو الإعلان عن تأسيس (جمعية الكتاب العمانيين - قيد التأسيس) وهو حدث طال انتظاره مخاضاً طويلاً من الزمن. وأخيراً سوف يكون للكتاب جمعية يتنبهون تحتها لممارسة أنشطتهم ومناقشة همومهم الثقافية. والإعلان - قيد التأسيس - عن إنشاء الجمعية يجعلنا ننسب إلى أهمية الأسئلة وثقافتها الجادة، وليس الضحلة فالعرب يقولون: ليس كل من صف الصواني بطواني، وليس كل من تزوج من أمانة، تقول له: إيه والله يا عمنا!!

بمعنى أن استعارة تجارب سيقننا إلى هذا المضمار أمر مشروع لا يختلف عليه عاقلان. وتظل مهمتنا كأعضاء أو منتسبين لهذه الجمعية هو الحرص والتأكيد على قوة تراثنا ونضالنا وتاريخنا وإبداعنا، من دون أن ننسى أو نتناسى أن الإيمان بحرية الحوار وتداول الأفكار والروح هو ما يضمن قوة إيماننا بالحياة، وليس عدلاً أن نعمل على مراقبتها حتى يسهل ضبطها وتوجيهها، فلا مصادرة على حرية الفكر.

أما على الصعيد الثقافي العربي، فكان للموت قسوته ولغته الواضحة. لعل الموت هو اليقين الذي ينبغي أن نؤمن به. رحل وكأنه بالأسماء القريب عن عالمنا العربي الذي يؤمن بالفقد والعبودية أكثر من إيمانه بالحياة الحرة الناقدة (عبد القادر القط) ورحل أيضاً المفكر والباحث (عبد الرحمن بدوي) والروائي (مؤنس الرزاز).

أيها الأصدقاء : من المنصف الآن أن نتسمم وألاً نياس ولا نجزع. فبضدها تتمايز الأشياء. (الخلود) يترك لنا الباب سوارياً في تركة وميراث كبيرين من المؤلفات والآراء

النقدية والمحاوِر الفكرية العميقة والجادة، برحيلهم نتذكر المحاور الكبيرة التي دارت حولها كتاباتهم النقدية والإبداعية الواعية. نتذكر قوة الوقوف لمواجهة المفردة الواحدة والمتعاقبة مع غيرها من المفردات. نتذكر في رحيلهم الفخاخ المنصوبة لنا من جراء تعاملنا مع مفهوم القطعية المعرفية والتاريخية والقومية والهزيمة، هزيمة الذات العربية، وإشكال الآخر والصفات التي تحتوي في داخله وتجعله متناقضا ومتقابلا ومتعارضاً. فكّم من المفردات أو المصطلحات التي التفت حولها النقّاد والباحثون عبر الهجمات الإمبريالية، يحاولون إضاعتها وتحليلها في بيئة مختلفة لم يستقر نتائجها النقدي والفلسفي على مرجعيات واضحة. نتذكر برحيلهم ونتعلم منهم عدم العجز وتوهم بقوة الحطاء والتدافع والانتقام للأمل والإخلاف. لذلك يكون لفكرة (الخلود) في مؤلفاتهم إكسيرا لذينا سأنفا شرا به.

لم يرحلوا عنا مقتولين أو مغتالين. أثروا الرحيل في صمت على الرغم من ضجيج الرصاص والقنابل والكلمات. وكأنهم قد انسلوا في غفلتنا عنهم، أو انعتقوا من بين خفاياها في خفة، كخفة الفراشات وهي تدفعهم إلى النور لتستقبلهم عند باب المحبة والخلود أضلع ملائكة صغار ممتدة في هيئة إنحناء. نفقد (مؤنس) كثيراً، فقد كان يؤنس وحدتنا فلهم جميعاً كل المحبة وعليهم كل السلام.

ويكون لأحداث الحادي عشر من ديسمبر انعطافة ثقافية مهمة إذا أرادت الحكومات والمؤسسات والشعوب العربية أن تنتبه أنه لم يعد لها أصدقاء حقيقيون، وهي دعوة إذا ما أراد المفكرون والمبدعون أن يلتقوا على حوار يخص الهوية الثقافية، وواقع الحياة والمعيشة، وموقف المبدع العربي مما يدور حوله. هي دعوة لأن يلتفتوا حول محاور ظنوها قديمة، لكنها ما تزال تحيا بين ظهرانيها. محاور لم تستقر مفاهيمها حتى الآن: كالقومية العربية في مقابل الهوية، والديمقراطية في مقابل القبيلة والعشائرية، والإشتراكية والتعددية في مقابل حكومة الواحدية، وخيار اللامانية في مقابل خيار الدين أم الدولة. والإشتراكية في مقابل الإستلاب، والذاتية في مقابل الأسرة والمجموع، والنخبوية في مقابل الشعبية، وخيار الإبداع وكسر الأصنام في مقابل تعجيد أصنام نيتشة. وغيرها من المحاور التي تفتح أبوابا للحوار والنضال. ولعل في لقاء المفكرين الأمريكيين مع

المثقفين السعوديين واتفاقهم على روح التسامح والعدل كعبداً أساسياً في الأديان ما يبشر بريح طيبة قادمة. ولا يقل أهمية عن هذا الحوار- اللقاء، حواراً أقيم في العاصمة برلين في يومي ١٦-١٨ (أكتوبر) حضره زمرة من المثقفين الألمان والعرب التقوا لمناقشة الشعر والذاكرة، وكان في تقديم المفكر والشاعر (أدونيس) للشاعر (محمود درويش) اعترافاً بقوة اللقاء بين الذاكرة والأرض والإبداع. وكان أهم ما شدني إلى ذلك اللقاء ما يمكن أن أختم به كلمتي هذه في صيغة نقاط أشار إليها الشاعران المبدعان، أرى أنها سوف تكون محاور ثقافية مهمة للنقاش أمام أجيال جديدة سوف تأتي، أمل بكل ما أمك من روح الحياة وحب المغامرة والدعابة ألا تجدوا فيها حضور الغياب، وقوة الموات وجفاف الروح:

أولاً فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية: فليس الفلسطيني في حاجة إلى تأكيد قضيته الكلية على الأرض أو في الوجود. والهوية كما يقول الشاعر (محمود درويش) لا تنتبه إلى التنازل حول نفسها إلا إذا تعرضت للخطر.

ويجربنا سؤال الهوية إلى سؤال آخر عن مفهوم قوة الشهادة والعمليات الإستشهادية والمقاومة للبهضات الأمريكية والصهيونية والمظاهرات الرافضة لإسرائيل ووجودها في المنطقة العربية والحصار الأمريكي للعراق وما تحصدته الإمبريالية والبربرية من موت ودمار لأطفالنا وأحيائنا.

ستظل هذه الجزئية محورا أساسيا، وأستشهد هنا بقول (محمود درويش) أيضاً من أنه لا طريق نحو سلام حقيقي إلا بإعتراف ذاكرة المنتصر بذاكرة المهزوم.

أما ثانياً فهي متعلقة بسؤال الحداثة والثقافة واللغة والفكر والتطرف. وواضح أن المدى سوف يكون للغد وللصباح.

وأكتفي أيها الأصدقاء بأبيات شعرية للشاعر (أمل دنقل)

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشبهوا الأسلحة!

سقط الموت! وانفطر القلب كالمسيحة

والدم انساب فوق الوشاح!

النزلات أضرح،

والزنازين أضرح،

والمدى. أضرحه

فارفعوا الأسلحة واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجمجمة، وشعاري: الصباح!

«فلسطين، التمرّقات» من «الناصرة» إلى «بيت لحم»

للكاتبة الفرنسية «فاليري فيرون»

الطيب ولد العروسي*

أراضيهم المحتلة التي اغتصبها العدو الصهيوني الغاشم. وتذكر المؤلفة، إلى جانب كل هذا، سخيرة الفلسطينيين من «الديمقراطية الإسرائيلية» التي يُطَبَّلُ لها الإعلام الأوروبي والرسمي، والتي تُغْتَبَرُ في واقع الأمر، كذبا وتديجلا. لأن الواقع الحقيقي هو محرق يومية يعيشها هؤلاء الشباب، إن على مقاعد الدراسة أو في المعاملات الإدارية أو السياسية. فهؤلاء الشباب واعون، كل الوعي، بهذا التمييز والانحياز والحيف وهذا الخرق لأبسط مواثيق وأبجديات حقوق الإنسان. ومن هذا الواقع المرير، انطلقت أصوات سياسية، أصبح لها، مع مرور الزمن، وزن وصدى في الحياة السياسية واليومية، وخصوصا بوصول بعض القادة من عرب إسرائيل، زعماء أحزاب عربية، إلى الكنيست (البرلمان الإسرائيلي). أما القسم الثاني، فقد خصصته

صدر عن منشورات «دي فليين» DuFelin كتاب بعنوان «فلسطين، التمرّقات»، للكاتبة والصحفية الفرنسية «فاليري فيرون». ويقع الكتاب في ٢٧٨ صفحة من الحجم الكبير، مع ملاحق وبيانات ونصوص وقرارات الأمم المتحدة ٢٤٢ و٣٨٣، ورسالة موجهة من الرئيس «ياسر عرفات» إلى إسحاق رابين، مع رد هذا الأخير عليها.

يتضمن الكتاب قسمين: الأول بعنوان: «الفلسطينيون في الأراضي المحتلة، ويحتوي على عشرة فصول. بينما يضم القسم الثاني، والمعنون بـ«الطريق إلى فلسطين» ثلاثة عشر فصلا.

تبدأ المؤلفة كل فصل بمقولة لأحد الزعماء الفلسطينيين أو جزء من قصيدة شعرية للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش أو لسميح القاسم أو توفيق زياد أو فقرة للروائي الفلسطيني إميل حبيبي.

ويعتبر الكتاب أول مؤلف ميداني باللغة الفرنسية، حيث تحاور «فاليري فيرون» الشباب الفلسطيني الذي يعيش تحت نير الاستعمار الإسرائيلي لترصد لنا أحاسيسهم ومواقفهم السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية. ونلاحظ من خلال الكتاب أن معظمهم متمسك بعرويته وهويته الفلسطينية. نقلت المؤلفة عن هؤلاء الشباب، أن الاختلاف الديني (ما بين مسلمين ومسيحيين) لا يشكل أي سبب لقبول الاحتلال. بل هو، على العكس، عامل يقوّي من إرادتهم وإصرارهم وعزمهم على تحرير

* كاتب من الجزائر

الكتابية لمحاورة شباب المخيّمات في الأراضي الخاضعة للانتفاضة الفلسطينية، فالتقت بصانعي الانتفاضة الأولى الذين أصبحوا شباباً أو أباء وأمهات. وكانت شهاداتهم تتسم بالشجاعة والإقدام، والتي تعكس جرأتهم في تحمل مسؤولياتهم لتحرير أراضيهم الفلسطينية، ذات مغزى عميق، إذ كان، ولا يزال، مهمهم الأوحد هو دفع العالم العربي إلى تحمل مسؤولياته من جهة، ومن جهة ثانية مخاطبة الضمير العالمي، وخاصة الغربي، إلى مساندة قضيتهم، بشكل عقلاني وواعٍ وخالٍ من الماquiليات والأفكار الجاهزة.

لقد كان للانتفاضة الأولى صدى كبير في تحريك إحساس ومشاعر الفلسطيني، بحيث أصبحت في قلب الأحداث العالمية، الشيء الذي دفع الإسرائيليين للقبول بالتفاوض ومحاولة إيجاد حلول سلمية. وهو ما أدّى إلى عقد مؤتمر «مديرد» ثم «سلام أولسو»، فيما بعد. ولكن الإسرائيليين خرقوا معظم، إن لم نقل، كل الاتفاقات، الشيء الذي ساهم في انبثاق الانتفاضة الثانية (انتفاضة الأقصى)، التي ما زالت مستمرة، بالرغم من الغراب والتدمير الذي تشهده الأراضي الفلسطينية المحتلة وغيرها على مسمع ومرأى العالم بأسره.

لا بد أن نعتزف للكتابة الفرنسية بوقوها، طويلاً، عند الانتفاضة وعدم احترام إسرائيل لاتفاقات السلام وضرب معظم ما جاء فيها بعرض الحائط. كما فعلت وتغفل مع كل قرارات وتوصيات الأمم المتحدة ومجلس الأمن، بما فيها التي وافقت عليها. إن هذه القرارات لم تمنعهم (أي الإسرائيليين) من مواصلة الاحتلال في العديد من المناطق وإعادة احتلال مناطق كانت قد سُمّحت للسلطة الوطنية الفلسطينية بقيادة «ياسر عرفات»، كما لم تمنعهم من تخريب وتدمير كل ما تقع عليهم أياديهم. والسبب يتجلى في أن هذه القرارات الأممية لم تطبق أبداً على إسرائيل، في الوقت الذي يتعرض فيه العراق لحصار رهيب وتنانج كارثية بسبب إصرار مجلس الأمن على تطبيقها عليه.

إن إسرائيل تفعل ما تشاء في الأراضي الفلسطينية أمام كاميرات العالم، ولا أحد ينسب ببنت شفة.

تقدم لنا الكتابة نظرة تاريخية عن فلسطين وعن مجيء المحتل الإسرائيلي إليها، خاصة بعد سنة ١٩٤٧، معززة ذلك بخراط وبيانات توضح من خلالها كيف كانت فلسطين قبل وصول المحتل، ثم كيف بدأت الأراضي الفلسطينية تسقط في أيدي اليهود سنة بعد أخرى، وكيف شرّد أهلها وسكانها الأصليين. هذا الاحتلال تمّ بدعم ومساعدة الغرب (أميركا وبريطانيا وفرنسا)، كما تعطينا الكتابة نظرة مختصرة عن مختلف الحروب العربية الإسرائيلية، وتقف، بناً، عن «حزيران ١٩٦٧» لتحلل الاغتراق والتوسع الإسرائيلي في الأراضي الفلسطينية.

كما أن المؤلف لم يفتأ الحديث عن الفصائل والتنظيمات الفلسطينية، ولا الحديث عن صعود نجم «عرفات» ومن خلاله حركة «فتح» إلى الواجهة السياسية، وتبرز صعود ورسوخ «فتح» على المستوى السياسي الفلسطيني.

ترصد «فاليري فيرون» وبموضوعية كبيرة، الإشكالية الفلسطينية، وتعني بها التمزق والغراب الكبير الذي يعاني منه الناس والأرض معاً. ففي الداخل يُماسل الفلسطينيون، بالرغم من هوياتهم الإسرائيلية، من الناحية الإدارية كفلسطينيين من إسرائيل، في الوقت الذي يشار إليهم، من الخارج، كغرب إسرائيليين.

في خضم هذه الإشكالية، يعيش الفلسطيني تمزقاً قاسياً، وأما أخوه الذي يعيش في الأراضي الخاضعة لحكم السلطة الفلسطينية فحدث ولا حرج.

هذا دون أن نتكلم عن فلسطينيي الشتات والمهجر والمخيّمات (خارج فلسطين)، الذين لا حقّ لهم في الالتقاء بإخوانهم، لا في فلسطين ٤٨ ولا في مناطق السلطة الوطنية.

يُعزّر الكتاب بحثاً ميدانياً، تطلّب من الكتابة والصحفية الفرنسية فترة زمنية طويلة، بحيث أنها سافرت عدة مرات وتحديث مع مختلف الشرائح الاجتماعية الفلسطينية ورصدت مجموعة من الشهادات حول القضية الفلسطينية تاركة الكلام للشباب الفلسطيني ليُعبّر عن محنه وتمزقاته وكذلك عن النفاق الذي يعيش داخله دونما حماية، لا من العرب ولا من

غيرهم. بالإضافة إلى الكثير من اللقاءات التي أجرتها الكاتبة مع الأسر الفلسطينية، خاصة في «التصويرات» وفي الأراضي المحتلة، و«بيت لحم» و«رام الله» وفي قطاع غزة.

تحدث الشباب في هذه اللقاءات، أيضاً عن آمالهم وعن آلامهم حينما يكون النقاش يصدد الواقع الفلسطيني. إنه: «تاريخ مباشر» يروي ويلات الخمسين سنة الماضية. كما تحدثوا عن وضع «القدس» وحقوق الإنسان، لقد طرحوا، بصريح العبارة، أسئلة جوهرية تشكل لب الأحداث.

كما أن المؤلفة حرصت على الالتقاء بمثقفين وشخصيات فلسطينية. ومن بينهم نجد المؤرخ الفلسطيني «إلياس منبر» والسياسي «عزمي بشارة» النائب العربي الإسرائيلي. كما التقت الوزير الفلسطيني المكلف بشؤون القدس الراحل «فيصل الحسيني».

تم في هذه اللقاءات التهديد القوي بالاحتلال الإسرائيلي، وانتقاد التجاوزات التي قامت بها السلطة الوطنية الفلسطينية حينما استلمت إدارة بعض الأراضي.

إننا لا نبالي إذا قلنا إنه أول كتاب يقدم القضية الفلسطينية للقارئ الفرنسي بشكل جيد (تربوي) موضوعي، مرتكزاً على أدلة وثائق وشهادات ومستندات وبيانات لا مست حثيثات وتفاصيل القضية الفلسطينية من مختلف جوانبها وزواياها.

وربما الانتقاد الوحيد الذي يمكن أن تؤاخذ عليه الكاتبة «فيرون» هو عدم اعتمادها المراجع العربية الثرية بالمعلومات والمعطيات، وربما يعود السبب في هذا إلى عدم إتقانها للغة الضاد.

لكن رغم ذلك، فقد أثرت «فاليري فيرون» المكتبة الفلسطينية بمؤلف غني بالمعلومات. وهذا الكتاب ينصف الفلسطينيين «العرب» إلى الحق الفلسطيني بشكل موضوعي ومنطقي.

الكتاب صرخة حقيقية في البرية، صرخة تعري وتكشف عن سقوط وتردي الأوروبي والغربي التاريخي الذي يساند الموقف الإسرائيلي، دونما روية ولا تمنع ولا تحييص ولا مقارعة للجهة بالحجة. هذا الكتاب يمنح الأوروبي، ومن خلاله الرأي العام الغربي، مفاتيح

لقراءة وفهم المعضلة الفلسطينية، دون مبالغة أو مبالغة. بل بالبحث الدؤوب عن الحقيقة وبالتنقيب والحفر عن الأسباب الخفية للصراع وبالاحتكاك اليومي المباشر مع الفلسطيني في الفضاءين: الدأخل المحتل والأراضي المسترجعة بعد «أوسلو».

تقول الكاتبة إن اهتمامها بالقضية ابتداء منذ سنوات الثمانينيات في القرن الماضي، وما هو الكتاب، الصادر خلال سنة ٢٠٠٢، يقدم نتائج هذا الاهتمام وهذه المشاغل. وقد لقي الكتاب صدًى ونجاحاً كبيرين في الأوساط المعروفة بتماطفها مع القضية الفلسطينية، كما فتح آفاقاً للقراءة لدى أوساط أخرى. فقد اعتُبر الكتاب حاملاً، بين ثناياه، معلومات جوهرية مركزة ومتقنة يصعب التشكيك فيها. كما أن الكتاب مؤقّ وخال من المبالغات (الأيديولوجية وغيرها) ومن الما قبلات. إنه من بين أهم ما كتب عن القضية الفلسطينية من قبل أجانب غير عرب.

ومن الجدير بالذكر أن الكاتبة والصحفية «فاليري فيرون» تركت عملها كصحفية في إذاعة «الشرق» وفي الجرائد الفرنسية، وعادت إلى «التصويرات» لتعلم أطفالها الفلسطينيين اللغة الفرنسية، ثم طرأت من «التصويرات» من قبل جنود الاحتلال بعد اشتداد الانتفاضة، وانتقلت إلى القدس لتشتغل في وكالة الأنباء الفرنسية، هناك. وهي تتابع الأحداث عن كثب. وترى الكاتبة أن الغرب مسؤول عن الجرائم الرهيبة الصهيونية، ولا يسرفها، كثيراً، انتماؤها الغربي الفرنسي، وتفضل البقاء بجانب الشعب الفلسطيني كي تساعده بوسائلها الخاصة... بالقلم وبتوعية الغربيين الأوروبيين بالمجازر التي ترتكب في هذا العالم دون مبالاة أحد، وخاصة من قبل الحكومات. وتتساءل الصحفية «فيرون» من جدوى حقوق الإنسان وعن الديمقراطية التي تتشدد بها حكومات أوروبا وتنصح بها العالم، في الوقت الذي لا تتحرك فيه إزاء انتهاكات كل هذا في فلسطين. وتصب جام غضبها، بشكل خاص على الموقف الأمريكي اللامبالي بما يحدث... بهنما الأوروبيون يمشون وراء الزعيم العالمي الوحيد مكمين.. إنها فضيحة العصر الحديث الكبرى....

«اكتشاف زقورة»

لفاتح عبد السلام

زهرة زيراوي *

خصوصيته، ودلالته العامة، فالحدث هو حالة، والراهنى هو تاريخي، والفرد هو بشري...».

إن ما يكتبه «لفاتح عبد السلام» ينتمي لكتابة جوهل محيط، ويسهم في بلورة حادثة السرد العربي بشكل من الأشكال، ويقدر ما يستفيد فاتح عبد السلام من التاريخ يفيد أيضاً من معطيات التكنولوجيا المعاصرة، معطيات كثيرة تمكك عن طريق الفاكس أو على لوح الانترنت، وقد اختار الكاتب لروايته هاته شكلاً يذكرنا بالمتتاليات الهندسية، حيث تفضي بك كل متتالية إلى التي تأتي بعدها عبر ترابط المعنى والسياق، وعبر هذه المتتاليات السبع يتشكل البناء الروائي.. ويبقى لدي سؤال: هل العدد سبعة يأخذ صورته أو معناه من عدد أيام الأسبوع حيث يفرض بك يوم إلى يوم لتتجمع كلها - الأيام - في يوم صامت؟؟ دعونا نرافق سوياً عبر موجز مبتسر لهذه المتتاليات.

١- أسطورة خلق السيد والعبد

كانت الدنيا حصاناً يعدو على حذوة واحدة ما بين نينوى وبابل، ما بين سومر وأكد، في بقعة من تراب خصب بين تهرين عظيمين، وكان الذيل المبروم آخر ما بقي

مجرد قراءة عاشقة لـ «اكتشاف زقورة» العربي أو القياصة المشتركة بين الناس أجمعين مع انتهاء يوم عمل تأتكم نكرى الظلم.

أتحدث عن اليومي في الحياة. لا في الصباح إنما في المساء نشعر به في منازلنا، كما في أنفسنا. إن لم نشعر بذلك فنحن لا نسوي شيئاً بالمرّة. نكون لا شيء، الناس في القرى يعرفون ذلك - الكتابة - أو للحلم المشترك..

مرجريت دوراس

فاتح عبد السلام من الجيل الذي عاش الأمل الطموح، والوعود الكبيرة، فجأة وجد نفسه وجهاً لوجه أمام دمار أكبر من اللغة، إذ كيف يمكن لهذا الجيل أن يقبل العراق التي وقف أميرها يوماً يقول لسحابة عابرة: «أذهبي أنى شئت فسيأتيني خراجك» وهي تؤول لهذا الانكسار الكبير والذي لا تعرفه العراق وحدها، بل الأمة جمعاء تعيش تحت وطأة كابوس كأنه لا ينتهي.

«صرخات المساعب المصرية معلقة على ظهور خيول هزيلة تحلم بعبور سيناء إلى حاضرة الأنبار.. إلى غلة الفرات، واحتاج المستنصر حتى باع حليّة قبور آبائه، ولم يكن لديه قوت شمسين متتاليتين، واشتد الهلاء على أهل دمشق...» ص ١٣.

عبر رواية «اكتشاف زقورة» لا يدري القارئ في أي زمن هو بالذات، أنه لا يتحدد بزمن معلوم، بل هو جملة تراكيب من أزمنة أو كأن الزمن قد تحلل بدءاً من الحثيثيين ليصبح زمناً هوليواً فيه ما ينتمي للذاكرة وما يمت بعلاقة إلى الآن، يجرك من أعماق مجد زمن ليصدمك بزمن تنتمي إليه، إلى الآن، زمن يمضي كقطار سريع نحو هاوية وركابه يبدو أنهم غير أبهين أو لا مبالين.

نكرتني رواية «اكتشاف زقورة» بيمنى العيد وهي تقدم كريم عبد بمناسبة إصداره «عزف عود بغدادى» في المركز العربي للفنون والآداب ببروكسل قالت:

«... عند كريم عبد يفرض الحدث عن الزمن، تتخلع حدود الشخصيات وجوانب فعلها، ويبدو كل شيء حاملاً

* كاتبة من المغرب

من حفنة الجيوش في يده، ثم نسمع حواراً يدور بين الرجل وسيدة:

- أو كان رأسك بأركان عرشي.

- ما كان يا سيدي لمهاجر مثلي أن ينزع منك فص خاتم ولكن الرؤيا أوصلتني الى زقورتك، فهل ترى فيّ عدواً؟.. وما عداوتي؟؟.

- خطوطك الأخيرة.

٢ - أسطورة خلق بلاد الراهدين

هانحن الآن في «هوا طيط»، و«غازونيا» المحصورة بين النهرين العظيمين، نرى السمناريين الأجداد الأوائل وهم يطفون رقاهم في رقاب نمور محبوسة في مجاهيل الكهنة الأوائل، وأودعوا فيها وصاياهم للأجيال في شأن الحروب التي ستقع في بلادهم بعد آلاف السنين.

٣ - حلم الرجل في ليلته الأخيرة

المدينة مكتظة بالعمل والاعلان تعلن عن تنوع الخيارات أمام المواطنين والبلدية تعلن عن صفاتها بالوظائف، لكنه لا يجد عملاً، ثم أخيراً يلتقي بصاحب المقهى الذي اعتاد أن يجلس عنده ويسأله مرة أخرى عن العمل فيقول صاحب المقهى.

- تنذهب الى جهات الحرب متطوعاً أبدياً، لا اجازة لك، ولا راحة، وتكون أقرب الجنود الى خط الموت حتى يقضي الله أجلاً مكتوباً.

حلب الرجل الصحاري وتحول الى عليقة شوكاء شديدة العطش لموت لا يجيء، ثم تمضي المساءات تنتحر في وعاء من ريح زمني

٤ - ورقة حزينية كان ينكرها حتى في أحلامه

رأى الرجل الذي يتعاطى الطب القديم والذي لقب بقديس الأطباء وسمع عن الذين جاءوا في طلبه لنجم الثريا وسمع تحاورهما:

- عليك أيها الطبيب القديم ان تأتي قبل أن يأتي رأسك وحده

- ليس لدي رأس أنا ذنب كلنا مجرد أذناب كلنا ذناب.

- لكنك ما تشاء، نزيك الآن.

كان كونفوشيوس داخل محراب، والمحارب معلق بين سمايين من ماء وزعفران ثم قال كونفوشيوس للرجل الذي توحد مع الطبيب القديم:

- أو تحسبني أمارس التزييف.

- أجل.

- في الصيد يستخدم الملك رماة في ثلاث جهات وما من نهاب إلا وتغيبه عودة.

ثم يريان معا (الرجل والطبيب القديم) نجم الثريا ومعه خنجر قصيري ذو مقبض عامي يفجر بقعا من دم يرسم شقائق صغيرة تنبت في صمت أبدي عند حافات ألم منسي.

منذ ذلك الابصار الممنوع سيختفي كل من الطبيب والرجل لأنهما أبصرا معا ما لا ينبغي أن يرى، لقد رأيا معا معابد زقورات عالية بعيدة وغريبة حصونها ليست في متناول منجنبات أولئك الحراس، وكان وهما يختفيان قد أبصرا ما تحت الجلد: الجميع ينتظمون في ثياب مخبر يلاحقونه أحياناً ويتركونه أمامهم يمشي دقائق ثم يطاردونه فيجري مشتعلاً بخوف مسلول من حصارات قديمة.

٥ - هذه حقيقة أعترف باقتصراف دوري فيها

الطائرات قصفت الأوز، والنمجاج، والكراكي، والسحالي، والديبة الداجنة، والسكك، والضفادع، والققط، والبغال، والسلاحف وحتى البعوض، الحقل مليء مكتنز الآن.

انهم يقصفون

- وأنت؟..

- أنت آخر جندي، آخر من احتذى البسطال، أنت آخر مؤمن، ويبقى البسطال مرتبطاً بالقدم المبتورة يحافظ على أصابعها وعظام شمعها، قال القائد المغفر ذلك لجنده الجدران النافذة المتقيحة عليها طبعمات الأصابع المغموسة بدماء أصحابها، لسان الذكريات الطويل، ذكرى فلان الذي يموت الآن، ذكرى الذي ينسى الآن.

يموتون ليس جوعاً، يموتون لينسوا، أو لينسوا يموتون، يموتون لينسوا من مساعب الأزمان النافقة.

٦ - تداخل مشوش بين مقطع من محاضرة جامعية وأوراق ثبوتية

رأينا الرجل الذي استطاع الفرار من جحافل الملك - نرام سين - الذي أوصى أن تحز رؤوس الكائنات بالمعابد الجبلية ليرى هل تتدفق الدماء من أجساد هذه الكائنات، فسالت دماء غزيرة جعلته يتأكد أنهم محاربون. جيوش كاملة تباد وعليها ان تباد لينتصر الملك - نرام سين - عروق بلاد الراهدين بجلة والفراة كلها تنز الآن دماً، تنز منذ ذلك الزمن.

٧- مشهد لم يتوقع اختراقه الحلم!..

ما هو الزمن؟..

الزمن باب يفتحه سيف هائل قديم!

وفي الحروب الداجنة لا يقاس الاخلاص بتقبل الموت أو عدمه. فالجيوش كائنات خرافية وعلى الناس ان يكونوا لها أطرافاً، وعيوناً، وأذاناً صاغية وأقواماً تجيد الحديث الذي يبتغونه. وحتى اذا تشاءت تلك الكائنات فانها تدوس بأطرافها الهائلة على صدورنا... قتلنا، لقد قتلت أطرافها.

بعد هذه المتتاليات الهندسية السبع والتي تؤدي كل منها الى ما بعد ما ينتهي بنا فاتح عبد السلام الى حوار بين اثنين من هوة الانترنت يدخلان صدفة على أحداث ما جرى، أو أحداث الحلم فكلاهما سيان.

.. ألم أقل لك انه هندي.

.. لماذا؟

.. ليس لديه شيء يحدث بالصدفة، يستعد للآتي دائماً.

.. قد يكون من المسلمين فهو لا يؤمنون بالفناء من أجل البقاء الغيبي.

.. هو أقرب للفراغة اذن.

.. لا، الفراغة لا يقواضعون.

.. اذن هو دكتاتور، ألم تسمع بنبوء هندو النافاهو. تقول بعد قرنين يولد دكتاتور متواضع، سيحمد من أجل نفسه.

.. اسكت يا مفجوع!.. اذا سمعنا نفث شراييننا على جبل الغسيل

هكذا يقودنا فاتح بجسارته المعهودة في عموه اليومي بجريدة (الزمان) يجعلنا وجها لوجه أمام ضعفنا وخوفنا نحسّي هذين المتحاورين عبر الانترنت يتوقعان ان يضبطهما الدكتاتور - اسكت يا مفجوع - بل يضبطهما فعلاً ان يقول.

.. كفى ايذاء لي.. كفى.

.. نحن نخاف ان تؤذينا. نحن خائفون منك.

.. وماذا تريدون ان تجعلوا مني؟

.. أنت رمز أيها الشيخ.. اسك على راياتنا، وألواح أشجارنا هكذا يحلنا على ما جاء بالمتتالية الرابعة اذ يفتتحها بهذا الاعتراف.

أعترف باقتراف دوري فيها.

ثم ما يلبث لغدا الاعتراف ان يصبح مبرراً، بل هو الذي ينبغي ان تنبته أرض ترفع قانون السيد/ والعبد الجائع

الخائف.

«... حسناً أخبرني قوله، قال لا يشاور الجائع حتى يشبع ولا العطشان حتى يروى. ولا الأسير حتى يطلق، ولا المضل حتى يجد، ولا الراكب حتى ينجم.

.. ومن أنت؟»

.. أنا خائف حتى يأمن.

فما بالك بمن يحلب الصحراء ضالاً جائعاً ويظل القدم المبتور والبسطال يتعقبانه، يتعقبانه حتى وهو يلتقي بكونفوشيوس في محرابه مذكراً إياه بالمنتخبات وبالمبدأ الاخلاقي الأساسي في هذا النظام الذي هو تأكيد الروابط بين الأفراد بالمحافظة على العلاقات بينهم في وضعها السليم:

«ينبغي ان تعامل مرؤوسيك كما تريد أن يعاملك رؤسائك».
فاتح عبد السلام لا يأتي بكونفوشيوس في المتتالية الرابعة الا ليذكر أو ليحيل الذاكرة في هذا الوضع المتردى على المبادئ الأربعة للكونفوشية ١ - العلم الغزير، ٢ - السلوك الحسن، ٣ - الطيبة السمحة، ٤ - العزيمة القوية.

هذه المبادئ الأربعة التي تجملها أخيراً كلمة عدالة ولا غريبة ان تنضج أعمال فاتح بمبادئ انسانية تستعيدها وأنت تمر عبر توظيفه لكونفوشيوس أليس الرجل دكتوراه في الفلسفة؟..

ولا غريبة ان انضج بالتراث الآشوري والسومري والأكادي أليس هو في الأخير ابن مدينة بابل التي بلغت ذروة روائها ومجدها التاريخي.

غير أنه اذ يفترق من تراثه أو نبهه لا ينسى ارتدائه لأدوات العمل، وقد يكون السؤال الفلسفي احداها ففي كل مرة وأنا أقرأه كنت أرفع عيني اليه لأذكره بذلك الذي سأل أبا تمام:

.. لم لا تقول يا أبا تمام ما يفهم؟..

وينظرة عاتبة أستشف الجواب.

.. ولم لا تفهمون ما أقول..

وللكاتب أيضاً ذائقة غريبة ان كتابته تتحقق فعلاً داخل ضغط قادم من حماس الفحص الباطني نصفي اليه في هذا المونولوج الداخلي:

«انهم يقصفون.

وأنت؟

أنت آخر جندي».

ولنحاول أن نقرأ ذلك البياض الذي يتركه الكاتب فكم هو مليء بالألم والمعاناة، ألم يكن حري به ان يتابع الكتابة؟..

فكل بياض هنا هو عبارة عن شرك يصطاد المتلقي ليسهم بشكل من الأشكال في الكتابة، حيث تصبح أنت، أو أنا القارئ، أنا آخر جندي أيضاً يرتدي بسطالاً من بساطيلهم.

كل ذات هنا تكتب عن بسطالها الذي أليسته.
... هذا التماهي مع النص يجعلني أذكرك ما كتبه الزميل الكاتب العراقي الأخ عبد الستار ناصر.

«... ان اكتشف زقورة وفق ما رأيت عمل أدبي مكتوب لقارئ عراقي والدليل على ذلك كلمات جاء بها فاتح في النص من دون أن يعدد الى تفسيرها، أو كتابة ما يعادلها في الفصحى».

وأنا أستحضر هذا لا أرى رأيي، اذ لا يمكن للكلمات لا تتجاوز العشر كلمات على امتداد النص الروائي ان تجعل من هذا العمل عملاً لقارئ عراقي فقط، فكلمة، «المسخ» أو «قشرهم» تنكشفان داخل السياق فواضح اليوم في مذاهب علم التربية الحديثة، اننا لا نأخذ الكلمة الا وهي مرتبطة بالجملة، أو الفقرة، هذا الارتباط يجعل غموضها يتلاشى، وأؤكد اننا هنا في المغرب ان «المسخ» تفيد معنى القدر، وكلمة «قشرهم» قد تكون بمعنى «أصلهم».

نستعيد جميعها ما يقوله فاتح عن الضابط وهو يدجن الجنود، «جميعهم وخصاهم بمضاربة مقدوفة وضح لهم فيها قيمة البسطال مرتبطاً بالقدم المبتورة، يحافظ على أصابعها وعظام مشطها، تحدث لهم عن فوائده الصحية والنفسية والثقافية ...».

إن البسطال هنا ليس قضية. فما يؤكد هنا على الشمولية هو الصورة التي ننضح بها الفقرة كلها، ما فيها من أمستي، من تدجين وترويض هذه المحلية الضيقة التي تحدث عنها الزميل عبد الستار ناصر نقابلها بشهادة روائية للروائي الاسباني رافائيل أرغويول لنقرأ ما يلي:

«... اذا قارنا أوروبا كضمير، وكحضارة بمدينة، ينبغي الوصول الى خلاصة ان المناطق المركزية لهذه المدينة والتي يزورها السياح ويصيفون لها بطاقة تعريفية فيما هم ينتمون بكيانتهم الى تلك الحقيقة الناتجة، والمصورة يوماً بعد يوم، من قبل وسائل الاعلام مختصرين روحياً الى كونهم سياحاً، مسافرين تاركين لدينا الانطباع بأن المشهد الذي تزودنا به هذه المناطق أو الأحياء المركزية، انما هو المشهد الكامل للمدينة ولكن هذا الانطباع زائف في حقيقته».

على العكس من ذلك الذي يراه السائح أو المسافر الحقيقي،

ندرك بأن مدينة «ما» لا يمكن ان يتم التعرف عليها بشكل حقيقي الا من خلال أحيائها الثانوية، فهناك يمكن ما هو غير يقيني.

أليس في العالم أمكنة هي المركز وأخرى هي الهامش؟
وهل ذلك المركز المكون بشكل باهظ من سيطرة التقنية ووسائل الاعلام وقوى الانتاج، والاقتصاد، هو المشهد الكامل للعالم؟
أليس هذا زائفاً؟

ماذا لو أسقطنا عن هذه الأمكنة سيطرة وسائل الاعلام والتقنية وقوى الانتاج وجعلناها في مواجهة الهامش؟
أليست هناك تماثلات أعمق وأقوى وهي العاكس الفعلي للانسان في غريته وعزله ومرضه وجبروته، في قبمه وزمامته في برامته وعدله وإحسانه؟... في حبه وكراهيته؟ في عريه؟... ان ما يميز فعلاً «اكتشاف زقورة» هي آلية السرد الداخلي وطبعا الحركة هنا هي من الداخل الى الخارج، من السطح الى الغور، من داخل ضغط قادم من الباطن من جهة، ومن جهة أخرى على ما يؤكد شمولية العمل الأدبي، شمولية العربي.

أيضاً في «اكتشاف زقورة» تتعدد دلالات الكتابة، ولنحاول تقصي ذلك من الناحية التشكيلية فهنا نجد تقنية الصباغة، تقنية الضوء والعتمة وترتيب الكتل لنأخذ هذه الصورة، «كانت الدنيا حصاناً يعدو على حدوة واحدة ما بين نينوى وبابل، ما بين سومر وأكد، وكان الذيل المبروم آخر ما بقي من حقنة الجيوش في يديه».

أي سورالية بإمكان قواعدها ان تنتج عملاً فنياً وفق هذه الأقيسة؟

الدنيا كلها حصان يعدو على حدوة واحدة نينوى، وبابل وإذا كان الحصان بحجم الدنيا كلها، فإن ذيله هنا هو آخر ما تبقى من الجيوش.

ثم الرجل الذي يمسك بهذا الذيل، ذيل الدنيا الحصان ليصبح الفضاء ركناً في كون عظيم وتبعاً لذلك نستحضر قانون الضوء والعتمة داخل اللوحة.

الى ما ذكرناه من آليات السرد الداخلي، ودلالة الكتابة وشفراتها تأتي اللغة، فاللغة هنا شأنها شأن العملية السردية كلها تحكي عن الجوهر العميق الى حد ان الرواية تأخذ شكل القصيدة المطولة، أو القصيدة الرواية، ونستحضر هنا مرة أخرى ما قاله عبد الستار ناصر:

وان الكلمات مزحومة بلحمة القصيدة، وهمس التاريخ.

- النيزك الذي سقط فأثبت من حمى البحر أرضا صارت
بلاداً لشعب. ص ٢١

- حلب الرجل الصحارى. ص ٨١
- من يستطيع ان يروض ثوراً نصفه أسد ونصفه حلم.

ص ١٢
- الزمن باب يفتحه سيف هائل قديم. ص ٧٣.

- كانت المساءات تنتشر في وعاء من ريع زمني. ص ٦١

- دم يرسم شقائق صغيرة. ص ٨٢

على هذا الشعر اشتغلت الرواية كما اشتغلت على التراث
والتشكيل وكأنى بفاتح عبدالسلام يضاف رفائيل أرغويل
ويقولان معاً ان تجربتنا الخاصة تحصلنا الى نسبة الحدود،
بين ما نسميه الشعر الرواية أو الابداع الأدبي.

ونرى تصوراتهما معاً في المشروع الروائي، فاذا كان
رفائيل يقول.

«... اضافة الى قدرة استيعاب الرواية يمكن النظر اليها أيضاً
كترس مغلق وكامل، أو كعالم مكتف ذاتياً ويفذي نفسه
بنفسه، ان هذه القابلية قد جعلت لها أتباعاً متعددين في
الثقافة المعاصرة. أجدى من بينهم، أو بالأحرى أميل الى
اعتبار الرواية كهيئة مفتوحة على كل التأثيرات والتلوثات...
إنها تشبه حقل تمرين لتجربة التحول الدائم لعلاقتنا
بالعالم الذي يحيط بنا... ان الكاتب كالجراح اذ يخترق
طبقات الضمير المتتالية وكرسام الخرائط يحاول ترسيخ
الخطوط التي تجري من خلالها حياته».

فان فاتح عبد السلام يهجم الينا في ملحقة النظري بما
يعنيه لديه التحديث الجوهري المغاير، نصفي اليه في نهاية
هذا البحث الذي ذيل به الرواية.

«... التأسيس في الفراغ هو ما تعرضت اليه في هذا المبحث
- هو تأسيس الافتراضات المستمرة من أجل إعادة اكتشافها
وانجاز الكتابة الجديدة التي هي في حالة انزياح دائم عن
المعيارية المتداولة. بيد أنها كتابة تسعى الى تحقيق صلة
مغايرة، فالرواية المصرية ليست رواية قديمة سابقة
متداولة مضافاً اليها شيء جديد أو محذوف منها شيء
سابق، بل هي نقى يتوافر على الأجراءين.

(الحذف والزيادة) ولكن ليس من الخارج وإنما هو افتراض
داخلي محقق، فالعصرية يجب ان تقتزن بالجدّة لأن الجديد
لا يتعامل مع ما هو سائد في العصر، بل هو حالة متقدمة
في العصر ذاته». ص ٢٩

هكذا يكون فاتح عبد السلام ضمن أول المدافعين عن اختراع

البنية الجديدة التي تعطي للعمل الأدبي شكله اذ ليس الشكل
هو الذي يؤسس البنية. وإذا كانت القصيدة العربية قد
انطلقت مع السياب ونازك الملائكة نحو فضاءات أوسع
وبحثت عن موسيقاها وإيقاعها من داخلها وليس فقط من
الشكل المقحم عليها في أحيان كثيرة. فلماذا يظل للرواية
وللقصة القصيرة عراب قديم يحمل قواعده المكررة
والمعادة؟

أليس الأدب فعلاً كغيره من المواد في الكون معرضاً
للنضوب اذا لم تكن بداخله تلك الحركة الحية والتي هي قلبه
الناضب الذي يطوق وباستمرار الى دورة دموية تتجدد؟
في الأخير سأجد نفسي الى جانب عبد الستار ناصر أردد
معه: (كل واحد له زقورته) غداً ومن هنا جاء «اكتشاف
زقورة» فاتح عبد السلام وهو (وحده) من يعرف الزمن الذي
قطعه حتى وصل المكان الذي (يحمل) به. دعونا نتذكر أيضاً
ما جاء في أول صفحة من هذا الكتاب فهو يبدأ بعبارة:
«- هو حلم...»

حتى قوله الموجع:

- ضاق أرشيف أحلامه بمطرزات ليلاليه النجومية، ظلت
النجمات الذهبية تهوى أحلاماً كسطر العرائس، على الرغم
من أن جسده قد تسخ على سيره الشجي في غرفته المنسية
منذ سنين».

أنا الأخرى سأردد مع بطل زقورة:

- أجل

كم نحن بحاجة الى حلم.

لا، بل الى كابوس طويل، الى كابوس سرمدى حتى... نتفسخ،
عسانا نعيش مرة أخرى، دونما خوف، ولا جوع، ولا
بسطال اختاروه لنا.

أعتقد أنه ينبغي الإشارة الى صور الاعمال التصويرية
الخمسة المرافقة للرواية والتي قام بها الفنان التصويري
كفاح محمود والتي يعكس جانب منها وعيه بالعمل الروائي
فجاء التشكيل ليقدم قراءته التي تقارب النص وفق قواعد
التشكيل طبعاً.

• من تعاليم كونفوشيوس

مجرد قراءة عاشقة بعيدة عن مصطلحات النقد.

التوتر في البيت..

الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية

ترجمة: عيسى الشيباني *

سعد البازعي **

أحدهما يحتفظ بالخصائص الأساسية للبنية الكلاسيكية والآخر يكسر ذلك النمط لتشكيل ما يسمى بالشعر الحر. وقد حدث هذا التغيير الأخير تحت تأثير تيار الثقافة الغربية، والذي تم من خلال الشعراء والنقاد الذين إما هاجروا إلى الغرب أو درسوا الأدب الغربي في بلادهم، والذي قاموا بدورهم بنقل معرفتهم الغربية إلى الآخرين.

ولقد بدأت هذه التغيرات الهامة أولاً في مصر ولبنان والعراق، ولم يمر وقت طويل حتى تبعتها بقية أجزاء العالم العربي. وبالمطالع فإن هذه التغيرات لم تمر دون الكثير من التحديات، فقد رافقها رفض شديد مما أثر بالتغيير والتعديل على المنتج الشعري. كما أن معركة الكتب التي تليت ذلك ركزت بالتأكيد على أكثر من مجرد تفاصيل لعلم العروض، بل كانت معركة حول المفاهيم والقيم الثقافية الأساسية. فقد اعتبر الكثيرون التسلاعب بالقصيدة تلاعباً بجوهر الثقافة، وانتهاكاً للمقدسات، بمعنى أن التغيير لا يمس بيت الشعر فحسب، بل بيت الثقافة بأكملها.

نشرت مجلة «الأدب العالمي اليوم» الأمريكية في عددها المخصص حول الأدب العربي، مقالاً حول الشعر في شبه الجزيرة العربية، يطل منه الناقد السعودي المعروف على جزء من المشهد الشعري في هذه المنطقة.. هنا ترجمة لأجزاء الأساسية للمقال.

واحدة من أروع تشابهات معاني الكلمات في الشعر العربي هي تلك الكلمة التي تحدد الوحدة الأساسية في القصيدة وهي «البيت» وهي السطر الشعري المقسم إلى شطرين. وبالنسبة للحرب القدماء في الصحراء أو البدو الرحل الذين لا يزالون يبنينا، فإن البيت أساساً هو الخيمة وهذه حقيقة توضح لماذا اختار عالم اللغويات الخليل بن أحمد - الذي وضع الأساس لعلم العروض في الشعر العربي - الخيمة كمثال عليه. بعد ذلك قام المثقفون بتجميع هذا النموذج المحلي عن طريق مناقشة تطور الفكرة الرئيسية لشكل الشعر الكلاسيكي وهو العمود (وهو الذي يسند الخيمة). وحتى الآن فإن مصطلح «الشعر العمودي» يشير إلى المقاطع الشعرية التي تكون على شكل عمود، ويطلق ذلك على جميع القصائد التي تعتمد على البيت كنواة للقصيدة.

ولا يمكن حالياً تمييز الأبعاد الدلالية والشعرية للبيت بسهولة، ليس لأن الخيمة القديمة قد اختفت فحسب، بل أيضاً لأن القصيدة الحديثة قد استبدلت البيت بسطر شعري ذي جذور ثقافية غربية مختلفة. إن التحول التدريجي في الثقافة العربية منذ القرن الثامن عشر قد خلف أثراً عميقاً في الشعر العربي. ولقد اكتسب هذا التغيير دفعا جديداً عند منتصف القرن العشرين، فحينها شهدت البنية المعهودة للقصيدة الكلاسيكية مرحلة مراجعة شاملة ونهائية مما أوجد نموذجين رئيسيين:

** رئيس قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الملك سعود بالرياض

* مترجم من سلطنة عمان

المعمارية، أو إلى مستوى الثقافة الشفهية الأعمق فإنه يجد أن المشهد يوحي بدفاع، يصاحبه القلق، عن بقايا الهوية العربية، إن الزوار الجدد للمملكة العربية السعودية أو إلى أي من الدول الخليجية الخمس لابد وأنه سيندهش من هذه المفارقة التاريخية، والتي يزداد وضوحها وطرافتها حينما يتأمل المرم في الجانب الآخر من العملة، أي الدرجة العالية نسبياً من التحديث التي وصلت إليها هذه البلدان في العديد من قطاعات الحياة الأخرى.

ومن المناظر المألوفة في المدن الحديثة في دول الخليج الأسلوب المعماري اللات للونظر والذي يدمج أسلوب الفيللا الغربية والخيمة التقليدية في المنتصف. وعادة ما تستخدم الخيمة بشكل رئيسي كقاعة استقبال، تماماً كما كان الحال في حياة البداوة. ويخلو هذا المزيج من أي تضارب، كما هو حال الوجود المشتت للأدب الفلكلوري، وعلى الأخص الشعر البدوي الشفهي في برامج التلفاز الحكومي ومحطات الإذاعة. ولا تعد هذه الإبداعات المعمارية والتقنية تهديداً كبيراً للهوية العربية الثقافية، حيث أن روح التسامح ورحابة الصدر لا تشمل تحت عباءتها التغيرات التي قد تمس جوانب كالألفة. ويبدو الأمر وكأن البيت يجب أن يبقى مصاناً ليس ذلك الذي يعيش فيه الناس، بل حيث يتبادلون فيه وجهات نظرم في الحياة.

وعلى أية حال فإن هذه المعارضة الشعبية لم تمنع الشعر في شبه الجزيرة العربية من تبني عدد من الأشكال الحديثة، أو من الشعور على جمهور يتقبل ذلك. والمعارضة التي واجهت الشعر الحر أو التفعيلة في بداية أمرها وصلت إلى عداوة ليس لها مثيل في حالة القصيدة النثرية، إلا أن هذا الأسلوب المثير للجدل قد نجح في ضمان موقع بارز في النتاج الشعري في عدة بلدان في المنطقة. والشيء المثير فعلاً النجاش الذي وصلت إليه الدائنة لم ينجم عنه تقدماً غير مراقب، بل كان في أغلب الأحيان مصحوباً بموقف تعديلي. وبدلاً من التمتع بنجاحاتهم، وجدت الشخصيات البارزة في الحركة أنه من الضروري مراجعة مواقفهم، وذلك بتكيف إبداعاتهم لتناسب الثقافة المحلية. وفي أكثر الأحيان لم يحدث هذا لأسباب عملية وواقعية، بل بسبب الارتباط الأصيل بتلك

وعلى الرغم من حقيقة أن أوائل الشعراء الحديثين في الأربعينيات والخمسينيات لم يتعدوا على الوزن الشعري، بل أن كل ما كانوا يسمعون إليه هو التحرر من البيت كوحدة مستقلة داخل القصيدة، ويستبدلونه بالسطور المتتالية مما يعطي الشاعر فضاء أكثر للحركة. فقد اعتبر الكثيرون هذا تعديداً كبيراً على مكون أساسي من مكونات الهوية الثقافية العربية. وفي هذا الإطار تروى قصة مفادها أن عباس محمود العقاد الناقد المصري كان يرأس لجنة الشعراء في مسابقة وطنية في الخمسينيات، فرفض قصيدة كتبت بالشكل الشعري الجديد، حيث أصر على أنها من اختصاص «لجنة النثر» بدلاً عن الشعر. والطريف في موقف العقاد أنه نفسه كان جزءاً من موجة سابقة للتحديث أدخلت، من بين أشياء أخرى، نكهة رومانسية غريبة في ميدان الأدب العربي. ونتيجة لجهود أشخاص مثل العقاد فقد أصبحت مصر بلاداً قيادية في عملية التحديث التي اجتاحت العالم العربي، وهي عملية كانت تعني اعتناق النماذج الغربية كأساس لمجالات متعددة في الحياة الثقافية والاجتماعية. ومقاومة الشكل الشعري، في الوقت الذي يتم فيه قبول أشكال أخرى من الثقافة الغربية، هو من الأمور المدهشة التي تحمل الكثير من الدلالات، وهو أمر ما يزال مستمراً في جوانب حياتية عدة في الدول العربية. وإذا كانت المفارقة واضحة في بلدان مثل مصر والتي كانت قريبة من النماذج الغربية في مجالات ثقافية مختلفة، فإنه يسطع بدرجة أكبر في أماكن مثل شبه الجزيرة العربية والتي ظلت لوقت طويل بعيدة عن التأثير الغربي.

وتعتبر شبه الجزيرة العربية مهد الثقافة العربية من الناحية التاريخية. وعلى مر القرون ظل هذا المكان هو الذي يعطي لكلمة «عربي» أصلها اللغوي ودلالاتها. وعندما أخذت الدائنة في هن أركان الحياة الخاملة في شبه الجزيرة عند النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظلت الهوية العربية محتفظة بكل قوتها، وهو أمر ندر وجوده في أي مكان آخر. وإلى يومنا هذا يصعب تغيير العديد من الظواهر الاجتماعية والثقافية في الحياة في الجزيرة العربية التي تستعصي على التغيير الشامل. وإن نظر أحد ما إلى المظهر الخارجي التقليدي وهو الزي التقليدي، أو إلى الأنماط التي تميز بشكل كبير الهندسة

الثقافة المحلية. وهذا الوضع المثير هو الذي سأحدث عنه في الملاحظات التالية. وهدفه هو رسم صورة للتوترات التي أنتجها التحديث في الشعر المعاصر في شبه الجزيرة العربية. وكالمعتاد فإن طرائق التحديث وتناقضاته قد أملت على اختياراتها الخاصة، ولا ريب أن الصورة النهائية هي صورة أكثر انتقائية مما كنت أود تقديمه. ولا ريب أنه لا يجب اعتبار الأمثلة المختارة هي أفضل الموجود، بل أنها تمثيل على النقاط التي أود مناقشتها فحسب

والشعراء الذين سأشير إليهم هم على وجه العموم الذين ظهروا في السبعينيات. أما من ينتمي إلى أجيال أقدم فلم يواجهوا أي مشاكل في استمرارهم في استخدام الأنماط التقليدية للتحدث عن مواضيع كلاسيكية أو رومانسية. ونستثنى من بين هؤلاء الشاعر اليمني عبد الله البردوني (١٩٢٢-١٩٩٩)، والذي جاء بمزيج نادر من النمط الشعري التقليدي ومواضيع وبنى شغوية حديثة على نحو مدهل. ولكن لا دليل على أن البردوني قد عاش أزمة هوية تشابه تلك التي يعاني منها الشباب من جيل الحداثة قبل أن ينتجوا أفضل أعمالهم.

وهناك حالة مختلفة بعض الشيء هي حالة الشاعر عبد العزيز المقالح الذي ينتمي إلى جيل انتقالي ما يزال يمارس تأثيره في كافة أنحاء شبه الجزيرة العربية. وقد حقق مقاماً رفيعاً بتبنيته، في ميداني الشعر والنقد، للاتجاه الأدبي الحديث في العالم العربي، وفي اليمن على وجه الخصوص. وقد توقفت حدائقه الشعرية على الرغم من ذلك عند الشعر الحر، بعد أن كتب الشعر العمودي في بداياته. أما حدائقه النقدية والنظرية فتتضمن مناقشات عن قصيدة النثر، فيدافع عن شرعيتها، باعتبارها جزءاً من حرية الشاعر وحقه في التجريب.

وفي مقالة نشرت في المجلد الأول للدراسة الأدبية اليمنية (أصوات) في عام ١٩٩٣ حدد المقالح المرحلة الحالية للشعر العربي بأنها مرحلة الشعر الأحداث، ذلك النوع من الكتابة الذي يحاول تجاوز الأشكال الشعرية، التقليدية والليبرالية، التي قد تعودت عليها اللغة العربية (أصوات ١٣).

وفي كل هذه القصائد تقريباً، أي المبكرة والجديدة، فإن هذا الشاعر اليمني يحركه نفس الدافع: الكفاح اليمني

لمجابهة المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تواجه جهود البلاد للانضمام إلى العالم الحديث، سواء باستناده إلى الماضي الغني لليمن السعيد نفسه، أو إلى التراث البارز الذي يشترك فيه كل العرب، ويشمل تراث مناطق بعيدة كالأندلس. فيتحدث الشاعر عن واقع مأساوي ليس في اليمن وحدها ولكن في كل مناطق العالم العربي:

طوفان يخرج من جسد الوطن الملتف بأعلام شتى:

هذا علم يتوسطه سيف

علم يتوسطه قبر

علم يتوسطه برميل

علم لا يتوسطه شيء

يا وطن الخيبة: هذي جثتك المسمومة

(مواقف، ١٢٩)

ويستدعي هذا التعدد في الشعارات بقوة التعدد المؤلم في الهويات، ومتاهة الولاءات السياسية التي تبعث على الدوار، والتي لا تؤدي إلا إلى احباط توق العرب التاريخي للوحدة. وهي حالة تجزئة وضعف حدثت في العصر الحديث نتيجة لتاريخ استعماري غربي طويل. وكانت تجربة الحداثة مرعبة من وجهة النظر هذه. إن الضيق الناتج يلخص على نحو مؤثر، وإن يكن من وجهة نظر أخرى في قصيدة شاعر يمني أصغر عمراً هو عبد الودود سيف:

أسألونا عن الشجن المتأله في عرش أشلائنا:

هل سنبقيه في شقة الصمت

حتى انهيار جدار الجليل

- على الأرض -

أم هل سنلقيه في برق أول مرثية

قد تحط على سمعنا؟

(أصوات، ٢٦)

وهذه معضلة أمة فقدت ما يميزها من خصائص. هذه الأمة التي تبدو وكأن ليس لها وجود، «أننا ننتمي ربما للذي ليس يشبهنا / ليس ننشبه هذا ولا ذاك» (أصوات، ٢٧) هذه الأسئلة حول الهوية ليست فلسفية كلياً، فالهجوم الثقافي والاجتماعية والسياسية تلح بقوة ولا تسمح بترك التأمل الفلسفي.

ويعتبر عبد الودود سيف واحداً من عدد من الشعراء

اليمنيين الذين قبلوا مغامرة التجريب بكتابة التفعيلة بالإضافة إلى القصيدة النثرية في بيئة تسودها الصنعة الشعرية المحافظة. وفي هذا لم يكن أمامه إلا أن يولجحه هجمات قوية من أولئك الذين طبقا لما يقوله المقالغ يعتبرون الشاعر الحدائي زنديقا في دينه ولفقه (فاضل، ٢٠١٩). والهجمات على جهود التحديث منتشرة في شبه الجزيرة العربية. وتتفاوت الردود عليهم، مع وجود قاسم مشترك لدى الجميع وهو أنه لا يمكن ببساطة لأحد أن يتحمل النتائج، التي قد تكون خطيرة أحيانا، وتهدد كلا من الأشخاص أنفسهم ومصدر رزقهم. ولكن الضغط السياسي لم يكن الدافع الوحيد وراء مثل هذه الوضع، بل أن التراث الثقافي الذي يحمله كل شاعر كان قوة تدفع مشروع التحديث بالإضافة إلى الحاجة الملحة للوصول إلى جمهور قراء الشعر. وهكذا فإن قضايا التبعثر السياسي وتأثيرها على الهوية التي رأيناها في الشعاريين اليمنيين توجد تقريبا في كل مكان في بلدان شبه الجزيرة العربية، غير أن الردود على تلك القضايا ليست متشابهة أبدا.

ويعتبر علي الدميني أحد شعراء الحركة البارزين، وهو من المنطقة الجنوبية الغربية، وهي منطقة مشابهة في طبيعتها الجغرافية لليمن. وانتقل الدميني في الستينيات إلى المنطقة الشرقية، حيث يتم إنتاج النفط، ليجد نفسه بعد ذلك محاصرا بالهموم والتي لا تختلف عن تلك التي تظهر في شعر عبد الودود سيف في اليمن:

سيدي

سيدي المتخفي بذيل القميص

هل ستجخل أنك أصغر من كل هذي الجراح

أم ستضحك في السر

حين يضمك صدقك

بين الرطوبة في السقف

والوحدة الأبدية في الليل

بين دراهم من يملك الأرض

أو يتسلى ببعبع صوت الريح

حين يجهدك الناس

أو يجهد الناس أمري

ألمس صدري أفتشه

هل تبقى به نورس أخضر

وبلاد صغيرة

أترى حطت للطير فيه بكارتها بعد؟

أم ضرب البدو فيه الخيام؟

(رياح المواقف، ٥١)

وخلف هذا التكتك والألم تكمن جرأة قرار الشاعر لجلب التوتر إلى بيت الشعر. انه «متهم بالعصافير / واللغة النازفة» (رياح، ٥٠).

وفي نفس الوقت فإن مغامرة الشاعر إلى الحداثة ليست تمرينا على المأسوشية، بل تقبل للمسؤولية. وهو واعي بأن هناك «شارع يحتمي بك في حماة الشمس / والريح تلجأ نحو ذراعك» (رياح، ٥٠). ولهذا يصبح الأمر في غاية الأهمية لديه أن يجد لغة تستطيع الوصول إلى تلك الحقيقة الطبيعية الإنسانية بدون أن يضحي بسعيه إلى التحديث. ومن أحد الخيارات هنا أن تخلق قصيدة تحتوي على عناصر الثقافة المحلية من خلال لجونه إلى الفلكلور والتراث المشترك. فقصيدة الدميني التي اقتبس منها المقطع السابق تحمل على سبيل المثال عنوان «بسانوكك عن الساعة»، وهو عنوان مستمد من القرآن الكريم يشير إلى يوم القيامة. وبالنسبة للشاعر فهي تعتبر ساعة تحمل آثارا مختلفة ولكن «التغيير» و«الحقيقة» تبدوان بارزتين. وللشاعر مهمة قيادية، ولهذا السبب يسأل عن الوقت. أن حقيقة أن الزمن ليس زما دينيا تظهر في نهاية القصيدة حيث يشير المتكلم إلى نفسه بأنه لم يفقد الطريق ولكنه لم يجد الطريق الصحيح بعد وهذه معضلة حقيقية حديثة.

وهناك استراتيجية أخرى للتعامل مع مثل هذه الحالة تتمثل في استخدام الفلكلور، وهذا يتم باستخدام تعبيرات من اللهجة العامية، وكذلك بحقق النص بنماذج من الشعر الشفهي، أو بمجرد استدعاء حياة البداوة الرعوية في بيوت الصحراء. ونجد هذه الاستراتيجيات في شعر الدميني وعدة شعراء آخرين في السبعينيات والثمانينيات في المملكة العربية السعودية ودول الخليج (على الرغم من أنه يبدو قد اختلف من قصيدة النثر الحديثة المدينية في التسعينيات). ومن بين الشعراء الذين يستعملون هذه الاستراتيجية الكاتب البحريني علي الشراوي والشاعرة الكويتية سعاد مفرح والكاتب العماني سيف الرحبي. ويتميز الشراوي بشهرته كشاعر

ضليح في كل من العربية الفصحى واللهجة البحرينية. وهو بارع في الحالين، ولعله أبرع في اللهجة المحلية، وفيهما يستخدم كثيراً التراث الشفوي الذي يعرفه الجميع، وعلى الأخص الأميين من المستمعين. وتمتد حدائته أحياناً في بعض الأوقات إلى قصائد مرهفة وحيدة الصورة كما في «الصحراء».

تسن القوانين للبحر

تسحب زرقته

وتلوئه بالحصى المشترك

رمال

تعد الشباك

لتصطاد ماء السمك

(مائدة القرن، ١٠٧)

وما يزال ظهور مثل هذه الشطحات في الحدائث، محددا دائما بتركيز دقيق إلى الإيقاع التقليدي وإدراج العبارات العامة والتي أصبح العديد منها أغاني شعبية في منطقة الخليج العربي.

وتعتبر الحدائث الوصفية من الميزات البارزة في أعمال الكويتية سعدية مفرح وخاصة في إصداراتها المبكرة. ومن قصائدها في مجموعتها الأولى «اعترافات امرأة بدوية»، وهو نص ركز كلياً على تراث مشترك بين الشاعرة وجزء كبير من العامة في مجتمعها. حيث تعلق الاعتراف بإحساس الشاعر بالانشقاق ما بين الحدائث المدنية التي ولدت بها وبين ثقافتها البدوية التي لا تستطيع إنكارها كجزء من ماضيها. وعندما «تعج بسدري رياح التغيير» تقول بأنها تتذكر الخيمة البدوية «والسبت المصنوع من الشعر» كان هو آخر الحالمين. (٣٣) وتفاصيل مثل هذا البيت جميعها متعلقة بالجدس «في لون عيني لونه / تمتد أوتاره ضاربة في ثنايا الفؤاد ساخرة» (٣٣). وفي مثل هذه اللحظات من التعريف تشاق إلى رائحة لم تزل / رغم كل عطور التحضر / لاصقة بخلايا ثيابي» (٣٤).

وبعد عقد واحد يظهر عمل سعدية مفرح الجديد ليبتعد عن هذه الذكريات الشديدة الألم بشكل جوهري وموضوعي. ويرعت في شكل القصيدة النثرية الذي تبنته لتوضح أمور الحدائث والمدنية، عن طريق سلسلة من الاستعارات المعقدة والتي تشابهت مع ما كتبه الكاتب سابقاً. وإلى

الآن، فليس من الصعب الإحساس بالاهتمام القديم في قصيدة قصيرة مثل الفورلورينس (في مجموعة مجرد مرأة مستقلة، ١٩٩٩). وهنا تتجلى حالة تناقض. فالفرغ وترك البيوت والشوارع القديمة والتي ينبغي أن تكون مكتظة، تجبران الشاعر إلى اللجوء إلى الصحراء العميقة الواسعة: «يا لوحشتها في فضاء المدن التي تعرض وتطول شوارعها بسرعة / والطائرات التي تطير على بعد منخفض» (٣٤).

وبتسليط الضوء على مشهد مماثل، ولكن أكثر مباشرة إلى للصحراء، يخاطب الشاعر العماني سيف الرحبي الربع الخالي المجاور، رهبة الصحاري الأكثر توسعا وإلهاما في بلاد العرب:

«نحديق في ظلامك الغزير

نستجدي هداياك الغامضة

أشلاءك المبعثرة في تخوم بعيدة

كانت مأوى لشريد

وحكمة لضلال محتشد بوعوله.

(يد في آخر العالم ٩).

ولم تمنع تجارب الرحبي الحيوية في الشعر، والتي وضعته منذ البداية على الطريق نحو قصيدة النثر، من إطلاق النقد على الحدائث سواء في شعره أو في المقالات التي كان يكتبها كمحرر للمجلة العمانية الأولى «نزوى». وفي قصيدة من مجموعته الحديثة ينظر باتجاه البيت فقط ليجد الناس الذين ينتمي إليهم، الذين هجروا جمل الصحراء، وقد أصبح مباعاً بصورة عمياء له «جمل التقنية» لأن هذا أصبح مشهوراً جداً في الأسواق الاستهلاكية. إن إحباط التقنية هذا هو الحافز وراء البحث عن مأوى في الصحراء. ولكن الشاعر غير ثابت في بحثه. ففي إحدى مقالاته ينظر إلى الربع الخالي ويراه «تغير من منطقة جغرافية محدودة إلى مجتمع رمزي ينشر الوحشية والفرغ والخسارة والتي لم يجد الجيل الجديد ملجأ منها سوى باللغة» (حوار الأمكنة والوجوه، ٣٤). واستياء الشاعر من الثقافة الغربية وتوثيقه لفشل العقل المثقف كدليل على عجز الثقافة، يجعله ليس بعيداً من التذبذب الذي أعلنه نظيره السعودي الدميني بيد أنه لم يفقد الطريق ويبد أنه لم يجد الطريق الصحيح بعد. وتدخل هذه المعضلات الفكرية اتجاهها آخر في حالة

الشاعرات النساء والتي ترى بأنها انفجست في أنوثتها ضمن مجتمع يفرض قيوداً صارمة من السلوك والتعبير للأثني. والأمثلة على هذه الحالة كثيرة في بلاد العرب الحديثة: مثل أشجان الهندي من المملكة العربية السعودية وميسون صقر من دولة الإمارات العربية وحمدة خميس من البحرين وسعدية مفرح من الكويت. والذين أشرت إليهم هم فقط أربعة أمثلة من بين العديد من الأسماء التي يمكن إدراجها في هذا السياق.

وفي قصيدة «جربان في مادة الجسد، ١٩٩٢» في مجموعة تحمل العنوان نفسه تنظم ميسون صقر احتجاجاً جريئاً ضد الهيمنة الاجتماعية التي بالكاد تتحمل الحرية النسائية. وتجيء ذروة القصيدة في النص تجاه النهاية. سلسلة من التناقضات تساهم في إضفاء الفرع الجمالي عند قراءة هذا النص.

نصف جسمي مشلول في الحركة

وساكن نصفه الآخر

لا يحلم سوى بالنصف المطفأ فيه دائماً

وساوس الانتحار

أشعلت حريقاً في غرقتي

علني أنقذ أرومة تسيل

علني أحرق وطناً من الورق المقوى

وأسقط محترقة - فاحمة

النار حميمة بي

شغوفة بلسعها لأنائي

والإشارة المتناقضة إلى النار الحميمة تشبه على حد السواء الصحراء العميقة في قصيدة الشاعرة الكويتية سعدية مفرح. وتشكل كل من النار والصحراء حصناً ومأوى كما وضعها الشاعر العماني سيف الرحبي ضد الأعمال الوحشية للسيطرة الاجتماعية المفرطة.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الصورة تحمل أهمية لا يمكن للترجمة توضيحها. وإن النتيجة الأكثر وضوحاً أن البلاد هشة ولكن وجود الورقة في الأصول العربية يفتح فضاءاً للكتابة كمخرج للكبت المحلي وهي موجهة مشابهة للتي وجدت في شعر سيف الرحبي.

إن البلاد الورقية في قصيدة صقر والبلاد الصغيرة في قصائد الدميني وخيمة الصحراء في أعمال مفرح كلاهما اختلافات لاستمرارية الأمل والأوهام. ويبدو واضحاً جداً

أنهم كلهم متعلقون ببيت الشعر. وأن الشعر أو الكتابة أو الأدب عموماً استمر هكذا في العديد من الثقافات المختلفة. وهويشكل المدن الخام التي نعتقد ونموث فيها. كما وضعها أودين في مرثيته المشهورة على بيتس. والاختلاف يظهر في الشكل المعين الذي تنتهجه كل ثقافة أو عمل فردي في تنويع التعبيرات والصور والاستعارات... الخ والتي يصاغ فيها.

ومن شعراء الحداثة البارزين في المملكة العربية السعودية محمد اللبتي، حيث يضع صورة رائعة للمأوى الفني في قصيدته «تغريبات القوافل والمطر». وتظهر الوطن وكأنها شراب قدم إلى مجموعة من المسافرين الهدو الذين توقفوا للراحة. وحتى تكتمل هذه الراحة فلا بد من صوت الريابة وهي الآلة الوترية المستخدمة من قبل بدو العرب بالدرجة الأولى في خيمهم في الصحراء. ويسأل عراف العشرة أن يتنبأ حول مستقبل هذه المجموعة وهم يحاولون إيجاد طريقهم في الصحراء اللامتناهية. وهذا العراف يمثل الشاعر نفسه كما هو واضح للقارئ.

أدر مهجة الصبح

صب لنا وطناً في الكؤوس

يدير الرؤوس

وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابة

أدر مهجة الصبح

واسفع على قلل القوم قهوتك المرة المستطابة.

(التضاريسي، ٥٠-٥١)

إن صورة صب الوطن في كأس تعود بنا إلى كأس كاتيس المشهور والذي هو «مملوء بالجنوب الدافئ». غير أنه يختلف عنه اختلافاً واحداً كبيراً حيث أن الشاعر العربي يريد أن يشرب الشراب ليفيق بدلاً من أن يكون أداة تخدير له. وعموماً فإن الشراب هو القهوة «على الرغم من أن الحجة عكس ذلك إذ أن كلمة القهوة في العربية يقال بأن أصلها أوروبي وهي تعني الخمر سابقاً».

تفتح سرداب الحكاية

مي التلمساني *

... إذن هناك تلك المتاهة الاستعارية. كما أن هناك الكتابة الشفاهية- رغم تناقض الكلمتين الظاهر- بسحرها الخاص، وبينهما يقع النص، بينهما يذهب النص «يمينا وشمالا» لكنه أبدا لا يترك القصد. يضع نص عينيه (إذا) استعربنا صفة الأنسة وألصقناها بالنص لنثبت فيه الحياة) قصدا فيها بالدرجة الأولى، قصد الكتابة بوصفها بئر الكلام وسرداب الحكايات.

متاهة في البستان

تحكي هاديا سعيد حكاية شقيقين عراقيين، أمين وسليم مصباح، الأول مناضل وطني حالم، والثاني لا وطن له سوى مصالحته الشخصية. يُقتل سليم وتوهم الشبهات حول أمين وحول ريم العنتر زوجة سليم لكن موته يظل لغزا حتى النهاية. يلجأ أمين- كما تلجأ ريم- إلى إنجلترا ويجمع بينهما احتياجهما لتوركان، الطبيببة النفسية لرعاية ضحايا التعذيب في لندن. يبوحان لتوركان على مدار الرواية بشظايا من ماضيها الذي يقود أمين من العراق إلى لبنان ومنها إلى المغرب ثم إلى إنجلترا. تحاول توركان- كما يحاول الراوي وكما تحاول الحقيقة- أن تلمع خيوط الحكاية لتفهم حقيقة ما حدث. لكن الحكاية التي نلت ورامها بشغف القارئ المعتاد، لا تمنع نفسها بيسر أن علينا أن نصنعها في الوقت نفسه الذي

أكثر ما يدهشني في رواية بستان أحمر لهاديا سعيد (دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢)، أمران: الأول أنها تفضي إلى متاهة رائعة لا يرغب القارئ في الخروج منها. تتخذ هذه المتاهة أشكالا متنوعة، قد تكون متاهة التصنيف النوعي: فهي رواية منفي لكنها ليست فحسب رواية منفي، وهي رواية بوليسية لكنها تستعير من الحكاية البوليسية هيكلها فقط (جريمة وتحقيق لا يفضيان لمعرفة الجاني)، وهي رواية اجتماعية تلتزم القضايا الكبرى لكنها في الوقت نفسه تفتت هذه القضايا إلى شظايا متناثرة يصعب معها أن نحدد موقفا أيديولوجيا أو عقائديا ثابتا (وهذا في ذاته من حسنات النص).

وقد تكون متاهة اللغة التي يبدو وكأنها تتوالد من نفسها: فغير جدير واحد هو «الشق» تنسج الكتابة نصا متواترا يكاد ينشق على نفسه كما «يشق الفرس في عذوه، يمينا وشمالا»، وما هي إلا حيلة قصصية تساعد على بناء الفصول وخلق رابط لغوي بينها لا يقوم على تسلسل زمني خطي ولا ينهني على وحدة مكانية ثابتة. الشق هنا إيجابي- عكس ما يتوقعه القارئ- لأنه يمنع الكتابة فرصة التجريب وفرصة خلق وحدة فنية لغوية للنص، حيث قامت بعنوانة الفصول وفقا لمستقات مفردة واحدة تستخدمها في ١٨ فصلا من فصول الرواية.

الأمر الثاني المدهش في «بستان أحمر» هو في ظني كونها تعود بالأدب العربي إلى جذوره الضاربة في تاريخ الشعر الشفاهي ليس باعادة انتاج الشعرية الشفاهية القديمة، بل باستلهام وظيفتها الأسطورية باعتبارها شكلا لا يهدف فقط للتواصل والتوصيل (النسق اللغوي في تعريف البنويين يقوم بوظيفة توصيلية بالأساس، وإشأ يهدف إلى خلق منتج سحري أقرب إلى الطسوم: الشخصيات في «بستان أحمر» تقول، وقولها لا يفضي بالضرورة إلى معنى واضح وثابت ومفهوم، لأن القول/ الكلام في ذاته يدرأ الشر ويستعيد الزمن الداخلي الكوني ويلقي جسورا مع الانهائية. باختصار، الشعرية الشفاهية في هذا النص تفتح بابها على الأسطورة (مرة أخرى بمعناها الإيجابي القديم، لا بمعناها الحدائي الأخلاقي)، وتغلق الباب في وجه التاريخ (أعرف: سيقال العكس حتما حيث تشير الرواية في غير موضع إلى أحداث تاريخية هامة، ولكن لننظر ونرى!)

* كاتبة من مصر تقيم في كندا

يقصد القتل (قتل المينوتور المتوحش وقتل الشك الأزلي). يدخل أمين متاهة السؤال ويستقر فيها هريا من لقاء الوحش، هريا من الحقائق المؤلمة والأجابات الباترة، هريا من موت محقق أو من جريمة لا يريد أن يلطخ يديه بها، فنجيم المتاهة خير من جنة المعرفة.

لذلك، يبدو وكأن شمة تناقضا بين صيغة التحقيق والاعتراف الشكلية التي تقوم عليها الرواية وبين عمليات الهروب المتكررة التي تشكل المضمون الرئيسي للعمل: الهروب بصيغة السؤال، الرد على سؤال التحقيق البارد بسؤال الوجود المقلق، ف فيما يسعى التحقيق للمعرفة ويدعو للبروح والاعتراف، يرفض السؤال الوجودي الاجابات القاطعة (الزائفة بالضرورة) وتدخل الشخصيات متاهة الحياة التي تقودها من بلد إلى بلد، ومن ذاكرة إلى ذاكرة ومن تشقق إلى تشقق، داخل الوطن وخارجه، داخل التاريخ العام وخارجه، هكذا يتساءل الراوي: «هل في استطاعته أن يضيغ بعد سنوات طويلة قادمة أسبابا أخرى دفعته للابتعاد؟ للسفر؟ للهروب؟ للهجرة؟ للمغنى؟» (ص ٦٨) ويقول النص في موضع آخر مشيرا لأمين: «يجب أن يعترف، أن في ذلك ما كان يريعه رغم انزعاجه، فقد ظل مقتنعا، أو هكذا كان يظن، أن كل ما فعله وأقدم عليه كان اختياره الحر منذ أن غادر بغداد في حزيران ١٩٦٨. رفض تأييد ربيع ٦٨ الفرنسي، ورفض آثار نكسة ٦٧ العربية واعتقد دوما أن له أسبابا الخاصة المميزة، المتفردة التي تبعده عن العالم وعن القطيع. لكنه ظل لا يكتمل إلا بوجدوم حوله. هل لأنه كان اخفى طويلا حتى كاد يلامس هذا النقصان؟» (ص ٥٢)

هكذا تصلح تيمات الرواية (النضال، الهوية، المغنى، الحب، الرغبة، الكذب، القتل، الاغتصاب، البحث عن دور... الخ) لرسم مسارات للقارئ تعترف من خلالها على أسئلة النص الاجتماعية والفلسفية لكن نفس تلك التيمات المتداخلة تتخاضر لتصنع بستانا من المتاهات الصغيرة تتغلق كل شخصية على نفسها داخل إحدى المتاهات هريا من واقع مر ومن قلق مض يفضي من حيرة إلى حيرة، ومن سؤال إلى سؤال.

رواية شفهية

كما يحاول الفن السينمائي الجمع بين الصوت والصورة لمحاكاة الواقع، تحاول رواية «بستان أحمر» الجمع بين الكتابة والكلام (الصوت، الشفاهية) لمحاكاة الوعي النفسي للشخصيات. يستعير النص ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب التي تتعامل بها الشخصيات مع نفسها بالتناوب، للتعبير عن ذلك الوعي الفلق الذي تواجه به الذات نفسها والعالم الخارجي. فأمين يشير لنفسه بضمير الغائب أحيانا ويستخدم ضمير المخاطب لمناجاة نفسه، فضلا عن تعبيره بضمير المتكلم بصيغة المونولوج الداخلي أو

تقرأها فيه، وتطالينا الكاتبة بمهارة أن نشخذ حسنا البوليسي البسيط لنجعم المعلومات ونرتبها ونصنفها ونضعها في سياق منطقي، لا لنتعرف على قاتل سليم، فهذا أمر ثانوي، ولكن لنتعرف على شخصيات الرواية الرئيسية، أمين وريم وتوركأن. البطل الرئيسي في تلك المتاهة المعرفية هو «السؤال»، تقول هاديا سعيد في حوار أجريته معها جريدة «السفير»: «أنا صادقة تماما عندما أطرح الأسئلة، لكنني إن أكون صادقة عندما أجييب عنها أو عن بعضها». وتقول: «يسعدني أن نتجح العقدة البوليسية في طرح الاحتمالات والافتراضات».

قد تؤكد الرواية بعض الوقائع المبدئية مثل رحيل الشخصيات عبر المكان وعبر الزمان من منفى إلى منفى، ومثل تحقيق الجهات الانجليزية مع أمين ومع ريم لمعرفة مدى تورطهما في مقتل سليم، لكن السؤال الأول يظل مطروحا ويشكل علامة استفهام مركزية، تبها نفسيا وفكريا يقض مضجع الشخصيات ويحدد مصيرها. تسبق أداة الاستفهام «هل» سؤال (أو أسئلة) الرواية الكثيرة، و«هل» تحتمل اجابتهن: نعم أو لا، لكن تختار دائما أن تجيب عن سؤال «هل» بدلا لآري» أو بحرما. مثلا: «هل تكذب ريم؟» الرواية تجيب: لا آري! لأنها تندع القارئ للاقتناع بالاحتمالين معا: نعم ريم كاذبة من وجهة نظر أمين، ولا، ريم ليست كاذبة من وجهة نظرها الشخصية. بل هي شخصية معطوبة بحاجة للمساعدة وللجوع من وجهة نظر توركأن. أما الراوي العليم فيقول: «هذه هي ريم العنقر، عرفها سليم، وعرفها أمين، وعرفتها توركأن، وجيرانها وزميلاتها وزملاؤها في المراكز الخيرية التي عملت بها، ولم يعرفها أحد. ما استطاع أحد أن يسلط حركة أو ظل ذلك اللغبان الذي يتولى داخلها والذي كانت تضبط لبقاعه مثل لحن خفي لا ينطلق إلا داخل أذنيها» (ص ١٠٧)

يرتبط السؤال بالشخصيات الثلاث الرئيسية ويمدحها بعدا انسانيًا خاصا يؤكد انشغالها وتصدعها وبالتالي خصوصيتها الروائية، في مقابل الشخصيات الثانوية مثل أمل كيسان (صديقة أمين) ومليكة المغربية (صديقة ريم) وسليم نفسه ذلك الحاضر/ الغائب، إذ تبدو تلك الشخصيات وكأنها تمتلك يقينا ما، وكأنها تحمل قدرة خاصة على خلق الاجابة وتصديقها: أمل ومليكة تناضلان وتصدقان أهمية وقيمة النضال، فيما يظل أمين متردد رغم انخراطه في العمل السياسي ويظل أيضا ذلك «الغائب» بالضرورة لأنه أخو سليم، على الأقل من وجهة نظر رفاقه. يخلق أمين في عالم مثالي وتغوص قدما سليم في أرض الواقع. لذا يبدو أمين رجل السؤال الوجودي، فيما يبدو سليم رجل الاجابات للقاطعة والحلول العلمية.

عندما يدخل أمين متاهة السؤال لا يسعى في الحقيقة للخروج منها، على العكس من البطل اليوناني القديم الذي يدخل المتاهة

الاعتراف. تفترض الأنسا وجود «أنت ونحن» ويفترض «هو» وجودنا «أنا وأنت». ضمير المصاطب ليس دائما مؤشرا على الآخر المنفصل عنه، بل أحيانا إلى ذلك الآخر بأنفسنا: بداخلنا تعتمل الأنسا والنفس.

تستخدم هاديا سعيد بحق لعبة الضمائر لخلط الخطابات ومحو المسافة والتأكيد على الانساق بمعنى التصدع ويعني التناسل والتناقص، ولإزالة الفواصل بين الأزمنة. حيث تثبت الذاكرة من الحاضر لتعيد خلقه من جديد لا لتؤكد على واقع ماض، وحيث تستمر المواجهة دائما مع النفس بوصفها آخر داخلي، ومع العالم بوصفه أنا وهم في آن واحد.

نجد أنفسنا داخل هذا العالم الشفاهي منذ صفحات الرواية الأولى: فغير رسالتين موجّهتين لتوركان من قبل أمين وريم- عبر رسالتين مدونتين ومقروءتين- نتعرف على «صوت» الشخصيات، على «نبرة» اليأس وهاجس الأفكار الملحة. ثم يأتي الفصل الثاني ليؤكد «حوارية» الرواية فهيداً هكذا، على لسان أمين: «توركان. لا تصدقي إلا ربع الكلام الذي تقوله لك. لم أكن أعرف أنها تعرفك، وإلا لكنت تصرفت... اللئيمة. التي قتلتك ولم يكن أكثر من لعبة طرية...» (ص ١٦٩)

ثم نتخذ الرواية شكل الاعتراف من خلال جلسات العلاج النفسي وشكل التحقيق البوليسي أيضاً، ولغة الاعتراف أكثر تورنا وشعرية، بينما تبدو لغة المحقق جامدة جافة. فيما بين الاعتراف والتحقيق، تقف لغة الراوي العظيم موقفاً وسطاً، إذ يفترض قارئنا ومستمعنا في الوقت ذاته، حين يقول على سبيل المثال لا الحصر: «راه... يا إلهي، كيف يصدق أن هذا الشقيق الذي كان يحبه ويكرهه ويفتر منه ويبحث عنه ويهرب منه ويغني معه ويشتمه وينتظره ويلاحقه ويرفضه، قد أصبح في القهيا؟ يستدعيه ويقربه بعد موته وكأنه أصبح أمين آخر، أو أن سليم أصبح سليم آخر صار الآن حقيقة بعد أن كان كذبة ناقصة. صار أخا، لا يستطيع إلا أن يبكيه وينجابه...» (ص ١٣٥-١٣٦) لا يخفى على القارئ تراوح السرد بين المونولوج الداخلي وبين صوت الراوي/ الشاهد الذي يعيد بدوره إنتاج الأصوات الأخرى (يغني معه، يشتمه، ينجابه، كلها أفعال تحيل لصوت وتراكيب الحديث أو الكلام) (متراذفات متلاحقة، صيغ استفهام أو تعجب جمل قصيرة متوترّة أقرب للذهيان، إلخ). وحين يتكلم الراوي عن أول زيارة يقوم بها أمين للمؤسسة الطبية، لا يفوته الإشارة مرة أخرى لحضور الصوت ودلالته واستخدام الترادف والفرار لتوكيد الشفاهة الشعرية: «كان غريباً أول مرة، منكشاً، يهرب من أصوات تلاحقه، لهجات، لهجات، أسوأها وأزعجها العربية (...). أول مرة، كان مثل جريدة مطوية» (ص ٢٦)

الغريب في الأمر، أن شفاهة الكتابة تميل إلى عجز الشخصيات عن التعبير، تماماً كما أن الثثرة تغرق المعنى في بحر من

الكلمات. فعلى الرغم من وفرة المونولوج الداخلي، يظل تعبير الشخصيات عن مكنون نفسها تعبيراً قاصراً يحتاج إلى تنظيم ومن بعد التنظيم إلى تفسير. مرة أخرى ندخل كقراء متأملة اللغة ونبحث في التهمة عن ظل ولو باهت لمعنى الوجود، معنى اللقاء، معنى الوطن. مرة أخرى، نعتقد أن تلك الأقنعة تنقلب نفسها لتحول الكلام إلى مسرحية، إلى تمثيلية أبطلها كلمات وفقرات وصفحات وشخصيات تبحت عن دور. المتأمة هنا هي القاموس، هي معجم اللهجات واللغات التي مهما بلغ فراؤها ومهما كانت دفقتها لا تستطيع ترجمة الأفكار.

هل لذلك كله علاقة بفكرة الهوية الملازمة للكتابة وللرواية العربية الحديثة؟ ثمة علاقات تنشأ في بستان أحمر بين المشرق والمغرب المرميين، بين الشرق العربي والغرب الأوروبي، بين النضال الاشتراكي والشفعية الرأسمالية، بين النظام الحزبي والنظام الحاكم. كل علاقات النص يمكننا أرجاعها بشكل أو بآخر لسؤال الهوية الذي هو سؤال الذات الحديثة في عالمنا اليوم. وكل الهويات التي تتصارع في النص تقف في مهب رياح التاريخ، يسهل الجمع بينها والتحرك من أحدها لنقيضها وفق الحاجة. حتى هوية النص ذاته كص عرسي (أي مكتوب بالعربية) لا تصمد أمام التصنيف وتلك ميزة أخرى لرواية «بستان أحمر». إذ تعتمد على الشرط الجغرافي القومي الذي ظل صالحاً لتصنيف الأدب عقوداً طويلة، باختراقها حدود المكان والزمان وبانفتاحها على أفق الأسئلة ولغة الكلام الأقرب للذهيان التي تشابه كانساق فيما وراء الاختلافات اللسانية.

نجد تلك الكتابة الشفاهية في أعمال إلياس خوري (باب الشمس مثلاً) ورشيد الضعيف (عزيزي السيد كاواباتا وليرنتج انغلشن) وهدي بركات (حجر الضحك) لكنها في رواية هاديا سعيد تصبح مضمونة في ذاتها وكأنها رغبة الكتابة في محو الحدود بين المكتوبة والكلام بين التدوين وفناء الصوت، وبين الوطن والنفى للذين يصحبان معا «العالم»، تماماً كما يصبح الكتابة والكلام معا «الرواية». هل يذكرنا ذلك بمنشأ الاسطورة، حين كانت شكلاً متغيراً يتحدى الشهاب ويتحدى التدوين؟ هل يذكرنا بفاعلية الشعر القديم حين كان الانقاء والانصات جزءاً لا يتجزأ من عملية الفلق الإبداعي؟ نعتقد ذلك، وأظن أن شكل الكتابة الذي اتبعته هاديا سعيد في روايتها الجميلة لا يسمح لنا فقط بالفحص داخل الذات (التي هي أنا وأنت، أنا ونفسي، أنا وهم، أنا ونحن) وإنما أيضاً بنجد الذوقعات المسبقة والتصنيفات السهلة والأحكام الأخلاقية. نقول في معرض النص: «التواريخ وجدت لتحديد خرائط الهميان» (ص ٢٥٢) وفي نفس أنها كتبت تلك الرواية بقصد زعجة أفكارنا عن التاريخ ووضع خريطة جديدة للمثامة التي نسميها ذاكرة.

المرأة العربية

بين تهميش الذات والآخر

فاطمة الشيلي*

يصدر عنها محكوم مسبقاً بهذا البعد الناقص، فما هي إلا لوحة جسدية للقراءة فقط أي كان مستوى القرب أو التحريم.

وهي كائن تابع بحرفية متناهية، وغير مدرك لتبعيته، ومهمش بالضرورة في أضيق الأطر من قبل الآخر في أكثر الأصايب ومن قبل ذاته في بعضها.

ومما يدعوا للأسف أن المرأة في المجتمع العربي محاصرة من الداخل ومن الخارج، محاصرة بذاتها بالنظرة المشوّهة التي أهداها إليها الرجل بفعل ذكوري مؤطر بإطار إسلامي مقسم في الفعل الذكوري المخلوق إجتماعياً، وقدمها لها في باقة ورد جميلة وبطاقة مكتوب عليها بالذهب الذي تعشق ومرصعة بكافة أنواع الجواهر المغربية.

صورة محاطة بسيجاجات من العتمة والتبعية ومحكومة بالامتثال التام للفعل الذكوري، فجعلت المرأة تحصر دائرة اهتماماتها في الذي قدم لها تلك الصورة وفي تطبيع ذاتها لتكون به ولم تجتهد لتقرأ الفعل المبهورة به تلك الصورة والبطاقة «كوفي فقط كما أريدك أنا» بتوقيع ذكوري..

ولقد ساهمت المرأة ولا تزال تساهم في بناء تلك الصورة ونقلها عبر الأجيال وبذلك تزرع تلك التربية في أبنائها مستندة على قانون ذكوري، امرأة تعني إنساناً هامشياً رجلاً

حينما يبدأ الحديث عن المرأة، فنحن محاصرون بدائرة المسكوت عنه جبراً أو اختياراً وحينما نضع صورتها في الأنساق الاجتماعية العربية تحت المجهر فنحن نسلط الضوء على بقعة ملغمة في العقل العربي، فالمرأة هي الوجد الذي لا براء منه ولا شفاء، بل ولا تعيين حقيقي للعلة وموطنها إننا الشق المغيب قصراً أو بدون نية مسبقة، الشطر المهمش عن وعي أو عن عدمه من قبل الآخر أو من قبل الذات.

فمن أين يأتي هذا الوجد؟؟ وإلى أين يمتد؟ صورة غير مكتملة الأطر، غير واضحة المعالم، غير أن الأحكام الممتدة والمؤطرة والمحددة سلفاً أكثر قابلية للتطبيق، وأكثر حضوراً واحتراماً في الذاكرة العربية.

المرأة التفاحة المشتهية، والملعونة في ذات الآن، وهي في الصورة المقابلة الأم الملك وجميع كمالات الصورة الأسرية الابنة والأخت والحالات والعصيات... الخ، وفي حين تمثل الأم صورة الملك، تمثل المرأة التفاحة الشق الإنساني الدوني من الشهوات والغرائز وتمثل الشيطان بخفته وتريصه للبشر لإغوائهم.

ولعل صورة الأنثى حاضرة متداخلة في الذهنية العربية متباعدة في درجة الحضور فكل وجهه، ولكل سطوة واهتمام، ولكن تلك الصور لا تغلو من الخربشات.

إن صورة المرأة ليست نقية تماماً على صفحة الماء الذكوري، فهي بصورة كلية ذات تعقيد سلطوي مقصود ثقافياً واجتماعياً وسباسباً. صورة مطفأة ومؤطرة بحجم مسؤوليات وتبعيات كبيرة في مستواها الأدنى، قليلة في المستوى الإمتناني - إلا على صعيد البنوة في شكل مثالي ربما - خاضعة في مجملها للاستهلاك الجسدي الآلي لها بدون حتى محاولة الوصول بها إلى مستوى معرفي معين، بل إن زيادة الجهل الأنثوي يحقق المزيد من الامتئان الرجعي والجسدي والفكري لها والمزيد من التسلط الإنساني، يشكل يقربها كمخلوق راقي الهمة والفكر إلى مستوى الحيونة أو العبودية.

فهي من منطلق هذه الصورة العورة التي يجب إخفاؤها وإخعاد ثورتها الفكرية والروحية والجسدية، فهي العقل الناقص والفكر المقنوع، وكل ما تأتبه ناقص بعيد جداً عن الكمال، وكل فعل

* كاتبة من سلطنة عمان

يعني إنساناً حقيقياً.

وتمتد تلك الصورة من المؤسسة الأولى وهي الأسرة في كل هيكلية المجتمع وتتخلل بناءاته الاجتماعية والإنسانية وأنساقه الثقافية والفكرية ولبناته العضوية، وتلتحم بالعظم واللحم فيه وتصير نظاماً من أنماط حياته، وجزءاً من تكوينه القيمي.

والمرأة العربية التي لم تعرف لها حقاً، وبالتالي لا تسع له ولا تطلبه (السواد الأعظم) وحينما يقع عليها ظلم الرجل تشرع في البحث عن قوارب النجاة وتطلب ما تعلم ما لها وما عليها ولكن كيف يكون ذلك وكل القنوات ذكورية الصنع والمنشأ والمصوب ويبقى الحق الديني بمؤسساته الدينية وهناك تطلب الصريح والواضح من الأحكام التي لا تجد لها حلاً مادياً لتحقيقها فهي لم تهين لذاتها إرثاً ومعرفة أو قوة مادية أو موقفية وبهذا يتهاوى الحكم عليها.

والمرأة محاصرة من الخارج على صعيد الأفراد والمؤسسات فكم من فكر دمى، وكم من عقل شوه، وكم من قلم حوصر لا لطة إلا لأنثويته أو صفق له وهو يستحق القمع وكل ذلك تشويه مقصود لأنثوية الطرح فقط.

وكم من فكر أنهم بالعقوق والتعمر والنشر لخروجه على صوت العادي وقانون التبعية والإنثلال مع المعطيات الذكورية (كن فيكون) والتعنص من دائرة السائد إلى حدود الرفض واللائية، والدخول إلى عوالم الشفافية المطلقة والنفاء الروحي بعيداً عن المستنقعات المترسبة في أوصال الروح ومسام العقول المؤطرة للنظرة الدونية للمرأة. المرأة الإنسان بما فيها من لسان وقلب وعقل وروح وجسد، هذه المعطيات التي تدخل الإنسان في دائرة الإنسانية العليا، والوجود الإنساني المحتوم بتكريم الخلق والتكليف.

ولو شاء الخالق الاختلاف البائن بينهما وأن يكون هذا الإنسان (المرأة) عكس إنسانته أو مغاير للرجل في المكانة والدور لخلقها بشكل مختلف عما هو عليه أو عن خلق الرجل وهيئته في كل ذلك دليل على مساواة هذا الكائن الإنساني الأنثوي لشقه الذكوري متقاطعا معه في الفكر والشعور متوازيًا معه في الخصائص الفكرية والإنسانية مختلفا معه في بعض الجوانب النفسية والجسمية، ومن من الخلق تشابه تشابهاً كلياً، فهي قضية إعجاز الخلق الإلهي.

إن قضية المساواة بالطرح السائد قضية أيضاً حقها وصدرت عن عقول فارغة بل هي تيمية ذكورية دسها الرجل لفتنلى بها المرأة (الناقصة عقلاً وبدناً) لتنتهى بها كلعبة أمانة في يد طفل، فهل يتساوى الرجل، وهل تتساوى النساء، حتى تطلب بمساواة بينهما.

إنها قضية الاعتراف بذات المرأة الفكرية والشعورية والاحترام

لماهية كيانها وأدوارها وشخصيتها وحقوقها، وإبتعاد الطرف الذكوري عن تحديد مهام الطرف الآخر وتصحيح مهامه وتأطير مساحاته في العطاء والتفكير والإبداع ونهوض المرأة العربية من رقابها العميق الذي طال قروناً وتستوعب هي قبل كل شيء فكرة قيامتها الأولى، ومن ثم تفرض على الرجل فكرة وجودها إلى جواره لا خلفه، ليبدأ معاً رحلة الإصلاح لإشكالات العلاقة بينهما إصلاحاً يبدأ من الدليل لا من الخارج من القرد قبل المؤسسة لأنهما معاً يشكلان المؤسسة الأولى ويعززان المؤسسات الأخرى. وعلى المؤسسة الاجتماعية والثقافية العربية أن تبدأ المناشط التوعوية للرجل والمرأة، لتوصل رسالتها للرجل ليدرك أنه والمرأة في كفة ميزان والعلاقة السوية هي دعم رجحان كفة على أخرى. وتدعو المرأة لصوغ عقلها الثقافي الواعي بعيداً عن سياسة القمع بل لزرع قيم روحية خلقية بصورة عميقة في عقل الرجل والمرأة (الطفل) أي بتكوين قاعدة أساسية للخلق والقيم التي تكون ناموساً ودستوراً طوال الحياة، وتهدي المرأة للرجل.

(الطفل) الحرية التي تولد الثقافة فيه في ذاته وفي الآخرين، الحرية المسؤولة، المحتكمة إلى قوانين الرب، لا قوانين المجتمع وعاداته البالية.

والتقليل من الأحكام الجارمة والمحددة سلفاً للحكم على الأشياء كي يفتح الرجل في عقله ورأيه كوة للنور بعيداً عن ظلمات العادات والتقاليد والعصور الغابرة لتضيء مساحات تفكيره خاصة فيما له علاقة بالمرأة.

إن المرأة العربية ينبغي عليها أن تعرف وتحدد حقوقها وتحددها سلفاً كما تعرف واجباتها وتغفل من الكثير من القيم الرنانة مثل المساواة والحرية وتؤمن إنها ذات دور واضح ومؤثر في المجتمع - بخلفها الخاص كامراً - وهذا حق موجود فلا يطالب به، وتعيد إلى ذهنيها الصور المشرقة للمرأة في عصور الحضارة الإسلامية وتتمثل الجوانب الجميلة في الحيات الحاضرة، بعيداً عن الصور المشوهة في هذا الحاضر القلق.

وعليها أن ترفض إلا سياسة الحوار والأخذ بالرأي الأصوب وفق أسس التبرير والمنطقية في العرض والتعليل للمواقف والاختلاف أساساً للاختلاف واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية متجاوزة عصور التخلف الفكري هي وشقها الأقرب للرجل، حيث ترسم خطواتها منطلقاً من خلفية تاريخية نحو تأسيس حضاري قادم لشقي المجتمع (ذكوري - أنثوي) ليتشكل المجتمع وفق دعائم الجمال والحب والعدل والحرية والسلام.

على المرأة العربية اليوم أن تضيء شمعة تنير الطريق وتضيء العتمة للأجيال القادمة، بعيداً عن تهيمش الذات أو تهويمش الآخر.....

مرحباً مجلة (التسامح) الفكرية الإسلامية

عن وزارة الأوقاف والشؤون الدينية صدر العدد الأول من مجلة التسامح الفصلية والمعنوية بالدراسات الفكرية الإسلامية. جاءت عناوين دراسات هذا العدد معظمها حول التسامح كمفهوم وكطرح تركز حول دور الخطاب الإسلامي في نشر إيديولوجيا ذات طابع تنويري يتلاءم مع مبادئ الدين الإسلامي الصالح لكل زمان ومكان، عبر اجتهاد كبار الفقهاء والمفكرين الذين سعوا لأن

يبسطوا مفهوم ودلالات النص القرآني وتفسيره بما يتلاءم وظروف العصر كما تم طرح العديد من الأمثلة حول مبدأ التسامح ونبذ العنف والأصولية المتطرفة التي عملت على تشويه المفهوم الخالص للعقيدة السمحة والإسفاف ببركائزها الأساسية والدور الحقيقي الذي تقوم به في مختلف مجالات الحياة الإنسانية (السياسية والاجتماعية) من إصلاح. إن المنقب في علوم الديانات من خلال ما كتبه اللاهوتيون والمؤرخون

سيجد العديد من الصراعات التي خاضتها الطوائف الدينية تركز معظمها حول اختلاف المفاهيم والإصرار على عدم النقاش والمحاورة ، لذا وفي ظل ظروف عصيبة يمر بها العالم العربي والإسلامي كقضية رئيسية ركز عليها الغرب على أنه منبت الإرهاب والعنف والتطرف تاركا ما يحدث في جوانب أخرى من العالم تمارس فيها أبشع الجرائم والإبادة الجماعية للشعوب والطوائف (القضية الفلسطينية نموذجاً أمام الإرهاب الصهيوني) ،

لذا ظهرت مجموعة من الدراسات والأبحاث سعت إلى توضيح مفهوم الإسلام للآخر كأيديولوجيا تسعى الى نشر التسامح والتوازن في تعاملها مع الآخر.

ضمت المجلة العديد من الأسماء المهمة والمهتمة في الدراسات الفكرية الإسلامية بالإضافة إلى ترجمات لنفس السياق، ومن بينهم إبراهيم العجلوني ورضوان السيد والباحث والمستشرق الألماني توماس شيفلر وناصر الدين الأسد وعبدالله إبراهيم وإحسان عباس وحسن حنفي ومحمد شاهين.

يرأس تحرير المجلة عبدالرحمن السالمي ومستشار التحرير خليل الشيخ، حيث أثار في افتتاحية العدد أن المجلة حلم تحول إلى واقع مسجد وأمنية خرجت من عالم الأمنيات الى عالم الواقع المشخص الذي نراه ونلمسه ثم نختلف بعد ذلك في قراءته وتفسيره وتحليله.

ي. الناعبي





A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.

Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع : مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣ ، ٦٩٩٤٦٧ ، ص.ب ٣٣٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

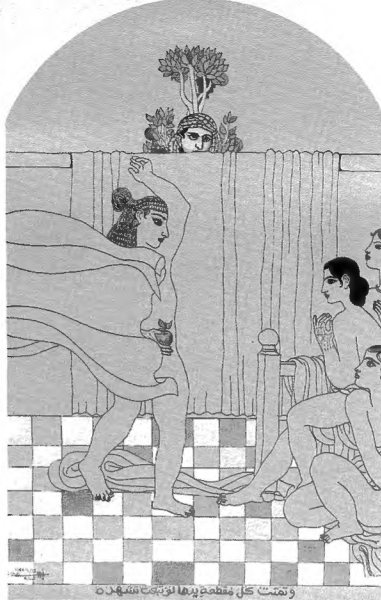
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974, Postal Code.. 113. Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصيلة الاصدار.



العدد الرابع والثلاثون
أبريل ٢٠٠٢م - محرم ١٤٢٤هـ



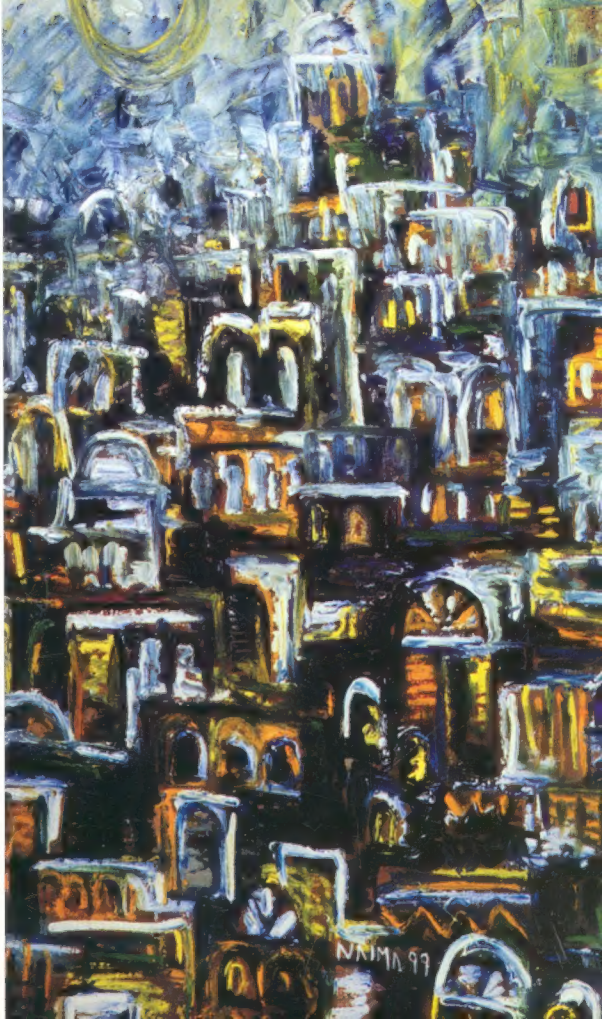
▲ لوحة للفنان التشكيلي العراقي فيصل لعبي : زوجة شهيرة

◀ الصلح الأخير : لوحة للفنانة نعيمة الميمني - سلطنة عمان

تنويه

نعتذر للأخوة الكتاب والشعراء عن عدم قدرتنا نشر كل ما يرسل إلينا، ليس بسبب فصليّة المجلة وتحددها الزماني المتباعد، وليس بسبب معايير القيمة التي تحملها المادة، وهي أساس عملنا، وإنما إضافة إلى ذلك، التزامنا تجاه كتاب ومواد اتخذت صيغة (التكليف)، والتفاهم المسبق، وهذا السياق نعتقد أنه من صلب أي مجلة تطمح إلى الجدية والتميز. لكن هذا الالتزام لا يمنعنا من إدراج الكثير من المواد في مجالات شتى، ضمن أعداد المجلة السابقة واللاحقة، كما تعرفون وهناك أيضاً مسألة حجم المادة وفي أي حقل معرفي تندرج، إذ ليس في مقدورنا قسر المجلة في ضوء حجم المادة المرسلّة. نعتذر مرة أخرى ونتمنى أن يكون هناك تفاهم مسبق خاصة حول المواد الطويلة كالدراسات مثلاً، إذ أن المتابعات لا تتجاوز الصفحتين إلى خمس صفحات.

عدلي رزق الله - عبد الملك
 ابن عبد الله الهنائي -
 عبد الله الحراصي - مرام
 مصري - ارنست رينان -
 حسن الشامي - مسلم بن
 أحمد الكثيري - سعيد
 الغانمي - عمر مهيدل -
 شاعر لعبيي - ريلكه - كيم
 عبدالسلام - عمر شيدان -
 سعد سلمان - صلاح
 سرميني - عمر بريكو -
 أحمد الويزي - حكيم
 ميلود - رياض العبيد -
 علي مصباح - يعقوب
 المحرق - علي المقرري -
 ايمان ابراهيم - عباس
 خضر - مياسة د - ادريس
 علوش - كريستوفر ميريل -
 محمد المزدبوي - حسين
 العبري - محمود الريماوي -
 جوشة الحارثي - سمير
 عبدالفتاح - أحمد بن
 محمد - منصور الجهني -
 خليفة العبري - شاعر
 عبدالحميد - علوية صبح -
 عاطف عواد - ناصر
 ونوس - فاليري فيرون -
 الطيب ولد العروسي - زهرة
 زيراي - عيسى الشيباني -
 هادي سعيد.



نيك
 NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

مجلة فصلية ثقافية

NIKMA 99